

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA, FILOLOGÍA ESLAVA Y
LINGÜÍSTICA GENERAL



TESIS DOCTORAL

La novela policíaca:

Modelos, estructuras y tipos en la literatura rumana contemporánea

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Dana Mihaela Giurca

Directores

Juan Felipe Villar Dégano
Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2014

**LA NOVELA POLICÍACA: MODELOS, ESTRUCTURAS Y
TIPOS EN LA LITERATURA RUMANA
CONTEMPORÁNEA**

Dana Mihaela Giurca

**Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística
General**

Universidad Complutense, Madrid

**Directores: Dr. Juan Felipe Villar Dégano y Dra. Eugenia Popeanga
Chelaru**

Mayo 2014

INTRODUCTORY SUMMARY	4
1. OBJECTIVES	4
2. METHODOLOGY.....	6
3. STATE OF THE ART	7
CONCLUSIONS.....	13
REZUMAT INTRODUCTIV	27
1. OBIECTIVE.....	27
2. METODOLOGIE	29
3. CHESTIUNI PRELIMINARE	30
CONCLUZII.....	36
PRÓLOGO.....	51
RESUMEN INTRODUCTORIO	53
3. OBJETIVOS	53
4. METODOLOGÍA	55
3. CUESTIONES PREVIAS	56
PRIMERA PARTE	62
CAPÍTULO 1: HISTORIA DEL GÉNERO POLICÍACO	62
1.1. LA LITERATURA DE MASAS	62
1.2. APARICIÓN DEL GÉNERO POLICÍACO Y ANTECEDENTES	78
1.3. DESARROLLO DEL GÉNERO POLICÍACO.....	87
CAPÍTULO 2: EL GÉNERO COMO FENÓMENO SOCIAL Y COMUNICATIVO... 99	99
CAPÍTULO 3: CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL GÉNERO POLICÍACO . 106	106
3. 1. DIALÉCTICA AUTOR - LECTOR.....	110
3. 2. ESTRUCTURA DE LA NARRATIVA POLICÍACA	119
3. 3. TIPOS DE NARRATIVAS POLICÍACAS	121
3. 4. COMPONENTES NARRATIVOS.....	145
3.4.1. ESPACIO	145
3.4.2. TIEMPO.....	155
3.4.3. PERSONAJE.....	159
3.4.4. NARRADOR	188

3.4.5. LENGUAJE, ESTILO (MARCAS ESTILÍSTICAS "PROPIAS" Y "REITERATIVAS": HUMOR, IRONÍA, CHISTES, SÁTIRA).....	193
---	-----

SEGUNDA PARTE: LA NOVELA POLICÍACA RUMANA 199

CAPÍTULO 4: LA EVOLUCIÓN SOCIOLOGICA Y EL CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO DE LA NOVELA POLICÍACA RUMANA 199

4. 1. RUMANÍA EN LOS SIGLOS XIX Y XX	199
4. 2. APARICIÓN Y DESARROLLO DE LA NOVELA RUMANA	204
4.3 OTROS TIPOS DE NOVELA: NOVELA DE BANDOLEROS, NOVELA CRIMINAL.....	223
4.3.1. LA NOVELA DE BANDOLEROS	224
4.3.2. LA NOVELA CRIMINAL	225

CAPÍTULO 5: LA NOVELA POLICÍACA RUMANA 229

5. 1. AUTORES RUMANOS DEL GÉNERO POLICÍACO	229
5.2. ANÁLISIS DE OBRAS REPRESENTATIVAS.....	351
MIHAIL SADOVEANU - BALTAGUL (EL HACHA)	351
GEORGE ARION: MISTERUL DIN FOTOGRAFIE (ATAQUE EN LA BIBLIOTECA) Y ATAC ÎN BIBLIOTECĂ (EL MISTERIO DE LA FOTO).....	374
RODICA OJOG-BRAȘOVEANU: CIANURĂ PENTRU UN SURÂS (CIANURO PARA UNA SONRISA) Y NOCHES EN BLANCO PARA MINERVA (NOPȚI ALBE PENTRU MINERVA)	389
VIOREL CACOVEANU, BLONDELE ÎNTOTDEAUNA TRIȘEAZĂ (LAS RUBIAS SIEMPRE HACEN TRAMPA), UN CONIAC PENTRU O FATĂ (UN COÑAC PARA UNA CHICA) Y MORTII NU MINT NICIODATĂ (LOS MUERTOS NUNCA MIENTEN)	419

CAPÍTULO 6: EL GÉNERO POLICÍACO: CARACTERÍSTICAS UNIVERSALES Y CARACTERÍSTICAS PROPIAS..... 436

6. 1. CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA POLICÍACA RUMANA DENTRO DE LA LITERATURA DE MASAS	436
6.2. LA CIUDAD EN LA NOVELA POLICÍACA RUMANA	493
6.3. LA CENSURA Y LA IDEOLOGÍA EN LA NOVELA POLICÍACA RUMANA	496

CONCLUSIONES 505

ANEXO 1..... 519

ANEXO 2..... 525

ANEXO 3..... 538

BIBLIOGRAFÍA 561

INTRODUCTORY SUMMARY

To start with, we will present the goals that we want to achieve, the methodology we are going to use, the information we have found along our path, that is, the state of the art, the critical tools that we have proposed to employ, and how we have organized the material to reach our conclusions. A picture that should serve as a general overview of the present study, from which the reader can get an idea of its content as coherent as possible.

1. *OBJECTIVES*

The primary objective that we propose in this piece work is to analyse the popular fabricated series, specifically the detective novel in Romania in the twentieth century, to find out its individual features and its social and cultural performance in the country, with a special interest in highlighting its uniqueness at a specific historic and social moment: the years of the communist dictatorship. The purpose of this analysis is to see if within the streams developed in the Romanian literature, the general models in force in other countries are met. To do this, on the one hand we will take into consideration the possibility of registering the genre in the paraliterature and, on the other hand, we will study it as a type of narrative with its own characteristics and peculiarities.

Therefore, we can talk about two different aspects within the overall objective. To address the first point, we will devote a chapter to the literature of masses, a very broad and controversial field, and we will try to establish its dominant traits: the standardization of content, the periodicity and the obvious collection traits (the reader finds collections which are specialised in a particular subject, which have a fixed price, a fixed format, a fixed author,

and above all, a fixed content), eye catching covers, explicit titles revealing the exact content, lack of authenticity, redundancy, etc., all of which make the final goal be just temporary leisure and entertainment. Once established the paraliterature perspective, we intend to see to which extent we can talk of the detective genre as part of the mass literature, which are the characteristics that have made so many critics identify detective narrative with it and have led others to underestimate it, sometimes unfairly. We will also consider the detective novel in relation to other literary forms included in the mass culture, and thus try to establish if they are equally close to the paraliterature and far from the literature and, if they are not, we are going to try to find out what makes the difference and why we can speak, in certain cases, of border genres.

As for the model of the detective genre, we will try to outline it, highlighting the particular traits which have been emerging along its development. Historically, we will start from the formula proposed by Edgar Allan Poe, considered the creator of the genre, which settled a series of invariant features that have been maintained by many authors. Then we will analyse how this formula has changed, not only due to the inevitable passage of time, but also to the fact that it moved from stereotype to archetype, crossed geographical boundaries and settled in other countries, with societies concerned about other problems. All these changes caused a constant process of adaptation. We have also taken into account that, while addressing different audiences, it has been adjusted to other approaches and, as a result, several types of narrative detective have evolved. Thus, for example, we will refer to authors such as Arthur Conan Doyle and Agatha Christie as successors of Poe, to George Simenon and his innovative manner of treating the characters and their environment, to the American school and their most important representatives, etc. As aforementioned, this review of the works signed by the "classical authors" of the detective fiction will help us highlight the variations and the permanent features in the structure, the characters, space, time, style, etc.

By orienting the analysis from a general point of view to a particular one, we will see if the features of the culture of masses, on the one hand, and the types and structures of the universal "classical" detective novel, on the other hand, fit into the genre developed in Romania, pointing out which of them work in the same way, and emphasising on the particular traits that differentiate it.

As a complement, in order to contextualize the process, we have found it appropriate to add a historical summary of the detective genre in Romania, starting from the first attempts in the nineteenth century and continuing with its evolution, synchronized with the socio-political, cultural and economic development of the society in the twentieth century.

2. *METHODOLOGY*

Methodologically, the study has two clearly defined parts, which are, at the same time, complementary. The first one will deal with the problem of the genre in relation to the dichotomy literature - paraliterature, by the opposition between literature of expression - literature of evasion, and it will establish a model of the standard novel and the detective novel. The study is performed from three points of view: literary (valuation), sub-literary (consumption) and paraliterary (production and consumption) perspective. To understand how the detective genre works, it is important to know its evolution, from the moment of its appearance until nowadays. For this reason, a second step will be presenting the brief history of the genre in Romania that we were referring to in the objectives. As a reference, we have started with the Anglo-Saxon and French novel, taking into account the fact that the authors in these countries have been the main promoters in establishing the tradition. Further on, by analysing the detective genre within the culture of masses, we intend to classify the formulae that make the detective genre work, i.e. the models of the detective novel: the typology of plots, characters, space, time, etc.

We will devote the second part exclusively to the Romanian detective novel and, starting from our previous readings of the texts and the findings in the first part, we will basically analyse its development and explore three lines of analysis that seem to be of interest:

- Checking whether the paraliterary model that we have established in the first part works in the same way in Romania. In this sense, we will take into account the social and political phenomenon of the country, with the aim of presenting the determining factors of production - consumption of the genre.
- Presenting a diachronic overview of the Romanian detective novels, outlining in this way a history of the genre in Romania and its development from its beginnings until the historical moment that we are interested in, with increased focus on the years between the 40's and 90's. The special interest we have taken in this period is due to the political and social circumstances, which are reflected in all the artistic manifestations.
- Checking whether the generalized model of the detective novel works in the case of the Romanian detective novel, through the selective analysis of a series of Romanian novels; the ultimate goal is to point out their peculiarities (structures, situations, characters, language, etc.) imposed by the political climate and to highlight its affinities with those of other countries. In addition, these novels will be compared with selected examples of classic books of the detective genre to check if the conventions and the operation of the basic models are respected.

Ultimately, we will reach the final conclusions, drawn from the exposure of the above, i.e. the theoretical, critical, historical, communicative and informative aspects.

3. STATE OF THE ART

The detective genre, heavily established in mass culture, has always arisen a great interest on the part of the public, while not on the part of the critics until recent decades. The prejudices that have been lingering from the beginning of the genre, despite having been one of the most consumed from its very emergence, (based, certainly, on the large amount of texts of low literary quality that have been written, much larger than the good ones) have resulted in one direct consequence: the genre was left behind, as it was not worthy to appear in histories of the literature or other studies, which only dealt with the "serious literature". Considered a minor genre and taking for granted the fact that it was of poor quality, critics denied its merit of being a faithful reflection of the social and cultural reality, despite its huge presence in print runs and readers. For a long time, it was considered sub-literature.

Fortunately, this situation is changing and today, at least in some countries it is becoming increasingly common to find outstanding and complete studies on these genres, which admit the existence of texts with literary quality regarding the handling of the language, the construction of the story and the characters, despite being a kind of literature of conventions and formulae. Even more, one can find studies which endeavour to demonstrate that there are excellent detective novels which should be perceived as just novels, that is, without any pejorative adjective. The studies that we have chosen to support our work are emblematic examples of the new streams in the current criticism. We highlight, among others, the studies of José F. Colmeiro **La novela policiaca española: teoría e historia crítica** (1994), John G. Cawelti with **Adventure, Mystery and Romance; Formula Stories as Art and Popular Culture** (1976), Cynthia S. Hamilton: **Western and Hard-Boiled detective Fiction in America** (1987), Alberto del Monte: **Breve historia de la novela policiaca** (1962), Heta Pyrhönen: **Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative** (1994), or Michele Rak: **Sobre la literatura de entretenimiento** (1991).

In the case of Romania, we cannot say the same. It should be noted that, in spite of the extensive bibliography that the work of some writers has aroused,

the fact that for years the genre has been less cultivated and approached from very specific and limited points of view, has led critics to a lower interest. In fact, we do not know any global study that has opened and paved the way. Even more, there are very few references to its impact on readers in articles, studies, or histories of the literature. This marginalisation was continued after the political change (the fall of the communist regime in 1989) and, although the task we mean to carry out is going to be difficult, due to the almost total lack of references, we believe that it would be interesting to approach this field, nearly entirely new. In fact, when we started to make a chronology of the most representative authors, we have found many more obstacles, because in some cases we have not even been able to obtain biographical data on a good number of them, which has forced us not to include them in the chronology. However, in order to do justice to these 58 authors, we have chosen to include them in Annex 2, with the titles that we have been able to compile. The reason why we decided to do so is that some of them that have known a remarkable success and published several books, although, as we previously stated, we have not been able to find out even their birthdates or any other kind of comments on them as writers; we are inclined to think that some of them may be pseudonyms, or a total "manufacture" of the editors. However, the incomplete information has its relevance, since it also helps illustrate the rise of the genre during the communist regime. From the data that we have found, we would be talking about more than 100 authors in a period of time of less than 50 years. Another argument to include the names of these authors in the above mentioned annex is because in the future, the blanks may be filled with further information, using the data we submit as a starting point.

Once we have exposed the objectives, methodology and the state of the art, we consider that stressing both the manner in which we have organized the material to be studied and the arrangement of general index would be of interest. We have ordered the information gathered in two parts, with three distinct chapters in each of them.

The first chapter of the first part deals with the history of the genre and goes into three fundamental aspects:

- The literature of masses as a comprehensive, partly ambiguous, framework within which the detective narrative fits. In this chapter we intend to focus on the features of the literature of masses, generally speaking, to check whether they match with those of the genre we are studying, and to see to what extent being a border genre influences on its development, production and consumption.
- The appearance of the detective genre and its background. In this section we will try to establish the antecedents of the genre on the border between the literary and paraliterary field, pointing out to the features and loans that these areas provided the genre in its conception. We will mainly refer to the part-issue and to the mystery novel (the gothic and riddle stories).
- The presentation of the development of the genre from its appearance, in the wake of the tales of Edgar Allan Poe and his followers, as well as the new streams that arise in different countries as a result of the social changes that occur, and therefore, of the new concerns and expectations of the authors and the public.

The second chapter deals in first place with the detective genre as a communicative phenomenon.

Further on, we will try to establish the bond that ties the detective narrative and the social reality within which this develops. Many of the texts are, in many ways, selective transpositions of that reality, largely due to the fact that, when working with closed conventions which belong to the everyday life, they are presented in a much more recognizable way to the reader than, for example, in the case of an introspective novel, where the author describes the world as he/she wants to see it, and not as the reader expects to see it.

The third chapter is intended to highlight the general characteristics of the detective narrative, which we present in the following directions:

- The author-reader dialectic. As a partly manufacturing genre, one must respect the tacit agreement, prior to the reading, that exists between the author and the reader of this type of works. The author is committed to providing the public with a conventional plot, that does not usually alter, rather than in small details (such as unimportant variations in the characterization of the characters, etc.).
- We will also refer to a much-discussed aspect of the detective novel, the manipulation of the reader by the author, which has been reprehended by the critics and defended by the authors, who consider this is essential in the creation of the detective story.
- Moving on to the formal aspects, the narrative structure of the detective narrative is the first of the aspects that we will discuss in this chapter, as it presents, in the case of the thrillers, and especially in that of the popular series, a virtually unchanged structure which is always built around an enigma, in order to arouse the curiosity of the reader, as an initial premise.
- The police narrative types, as we have pointed earlier, developed, in turn, several types of repetitive structures as common items found in any detective narrative. In this section we will present several classifications and highlight the differences between the distinctive modalities that can be seen in the genre.
- The components of the story: space, time, characters, narrator, style, etc, will be presented starting from the concepts coined by the narratological studies and highlighting its specific functioning operation in this genre and especially in the analyzed novels.

In the second part, devoted to the detective genre in Romania, we aim to analyze its development, bearing in mind the fact that we cannot cover all

aspects. Our intention is to start laying the groundwork for future pieces of work on the issue that concerns us, as coherently and organized as possible. It is a hands-on approach that, based on the theoretical findings that we have established in the first part, is going to focus on periods, authors and works.

In the first chapter of this part, we will establish a diachronic presentation of the evolution of the genre, which we will link with the socio-political context and, at the same time, we will take into consideration the problem of production-consumption and entertainment, so peculiar in the case of the genres of manufacturing.

In the second chapter, we aim to develop a chronological table of authors and works and analyze some of the most representative novels for the Romanian genre. We have tried to choose different types of detective novels, to give a more diversified image of the genre in communist Romania.

In the third chapter we outline the characteristics of the genre in Romania, by comparing its model with the universal ones, while paying special attention to the ideological aspect and to its influence.

Finally, we will present the conclusions of our work.

CONCLUSIONS

Now we are going to synthetically draw the conclusions and the results of our research, relating them with the objectives we had set at the beginning of the thesis.

If we consider the detective genre from the point of view of the theory of the reception, more exactly from the concept of "blank spaces" that the texts of this type create and that the readers must fill out using their imagination, once they have assumed the conventions that the text and genre set, we can say that we are dealing with a genre that needs the active role of the reader. The text, and the author, rely on the effort of the audience to fill in the gaps and to determine the undetermined, as Roman Ingarden said when he defined another basic concept of the above mentioned theory, the "concretion". In their effort, the readers of the detective novel, as in other related texts, judge in the work items that are not in it explicitly, make their conjecture and create their own picture, based on the elements found along their path. And if concretion depends, obviously, not only on the reader, but also on the objective qualities of the work, on the possibilities that this offers to the reader to fill in the blanks, once again, we see that the detective novels can be classified into those that are fully included in the parameters of the literary field and those that remain in the paraliterary or manufacturing area. That is to say, in a formal hybridism which is going to affect the whole process of production and consumption of the texts of this type.

If we take into account the large consumption of detective novels in Romania in the period that we study here, we could also say that the general public is aware, in theory, of the peculiarities of the genre, and this would lead us to say that also they are predisposed to receive it in a way based on the fact that they are familiar with the characteristics or references of the detective novel. It is also true that the text can sometimes get away from the

usual structure and transgress the expectations of the genre, however, the concept the audience may have of the genre is just as important, because it affects their "horizon of expectations". The readers are part of the genre, of the themes in earlier texts, and this previous experience will shape the way they value and consume it. In the case of the Romanian detective novel, we find examples of books with enough objective qualities for the reader to find and fill in the empty spaces, as they are able to use their prior knowledge of the genre, but, at the same time, these novels move away from the standard formula, to a greater or lesser extent. We also find very numerous examples of books that excessively obey the main characteristics of the literature of the time, following in an extremely obvious way the political and ideological guidelines of the historic moment the country lives and that are artificial in a very high percentage.

Apart from taking into account the problems outlined above, our work intended to create, among other things, **a chronological table of authors** of Romanian detective novels. This aspect was vital, as there is no such thing in the bibliography of the genre. The authors (with very rare exceptions) do not appear in any histories of literature, something common also in other countries, and which is explained by the lack of interest showed by the specialists, an attitude that had a huge influence on the paraliterature and the manufacturing literature. Maybe this part could be considered the most valuable one in our research, the most innovative and possibly useful in a future; it was also the part that required most effort. The fact that the detective novel is mainly included in the paraliterature or in the manufacturing novel, or even worse, in the subliterate, influences the released editions, as well; there is no kind of information about the authors and their life, about other books they have published, or if that is the first edition or not. Shortly, almost nothing but an eye-catching cover and, often, an inviting title. We close this part of the job with a limits reflection, knowing that we have left out many other authors and that, in some cases we have not been able to even mention their books for not having found

information. Even so, in the case of other authors, as we have found titles, but no biographical data, we have decided to include them in the Annex 2, with the idea that the information provided might serve as a basis for future research.

To avoid overloading our research with aspects that are complementary to our goals, we have not studied those authors whose books began to be published after the fall of the communist regime. In the case of authors who reached the fame prior to 1989, we have made mention of their titles until our days. We believe that the genre in Romania has been fundamentally altered with the socio-political change, and in consequence, the detective books written after the communist period could be the subject of another piece of work and that it would also be interesting to examine the novels written after 1989 by authors well-known before this time. We have also treated rather concisely the chapter devoted to the representative novels; trying to put time limits on our research, we have concentrated on three representative authors whom we consider reflections of specific universal models, in addition to the novel **Baltagul** by M. Sadoveanu, brilliant predecessor of the thrillers, that without being strictly a detective novel, is an important link in the development of the detective genre, the same way the novel **Amândoi** signed by Liviu Rebreanu is relevant. The selection of the models has been done taking into account the types of police narrative, objective value and also our own personal preference, knowing that other major authors such as Leonid Neamțu, Theodor Constantin, Nicolae Mărgescu, etc, should have been given more attention and that their work is valuable enough to be the subject of future research.

Based on the premise, apparently simple, that the books are classified into two categories - good and bad - and that the detection literature works with formulae, we believe that the "bad" books are clearly in the paraliterary, manufacturing area (because of their almost fixed contents, the repetition of the outlines that keep on paying no attention to literariness, to the style, or to the Plot which is artificially complicated, etc.), while the **"good" books**

form a borderline genre. Even though they continue to use formulas, they do it to a lesser extent than the classic detective novel: it is no longer a matter of maintaining the suspense at any price with elements of sensationalism, but also of emphasising the literariness, creating characters round, paying attention to the psychology of the characters, recreating the environment in which they live, move and that affects their acts, etc.

In the case of these more elaborate books, we can still find some features of the paraliterature like, for example, the fact that they are published in collections which are specialized in the genre, with authors who are also specialized, with large publishing runs which respond to the taste and the absorptive capacity of the readers, etc, while some other characteristics, such as the phasing out of the notion of authorship and the fact authors are easily replaceable, as it used to occur with the serialised novels, the predecessor of the detective genus. And somehow, it is perhaps now, at the present time, when it seems that there is a sort of a return to the loss of authorship, or at least to a situation in which the author is easily replaceable, as long as the product is the same. We are referring not so much to books, but rather to TV series with detective plot, where authorship is multiple and can vary with ease and frequency. The thrillers enter the sphere of mass literature if we look at the redundancy of themes and types of plot, and in many cases, at the low degree of originality, but here is where good authors stand out, those who manage to provide "something" that makes the difference, especially by showing greater originality and imagination, in addition to a totally different kind of language, much more carefully and clearly embellished than the usual one. We would say that within the Romanian police genre there is a large group of novels that are **consumed** and other, not so numerous, that are **read** with interest, thoroughness and pleasure, and some are even **re-read**, turning into "classic novels" of the genre.

As for the **most distinctive peculiarities of the Romanian detective novel**, we can say that they exist, but this should be qualified. Perhaps the most obvious and original peculiarity has to do with the typology of plots: the

hybrid mixture of spy novel in which deductions are being made to solve the mystery, with the methods that belong to the usual detective novel. This mixture has known a great boom in Romania in the era of communism, among other things because it fitted in well with the political psychosis of the regime, always willing to see foreign conspiracies. Therefore, **it is difficult to separate the detective novel of the spy novel**, even though we are aware of the differences. What happens is that, as we have noted, given the political circumstances, this was the genre par excellence, as it offered more possibilities to spread the communist ideology among masses and to maintain the concepts of the "cold war". It was also much more appropriate to fight a crime of betrayal, than a vulgar murder or theft, hardly suitable for the "paradise" that the political leaders wanted to make everybody see. This does not mean, of course, that all the novels can be included in this hybrid genre, since in the Romanian literature there are genuinely detective novels, which do not borrow features from other genres and subgenres.

If we think about the types of detective plots that we referred to in the first part of the research, we can conclude that in the case of the Romania, the **"police procedural"** subgenre predominates, because it was also the most appropriate one in the socio-political reality, in which the figure of the private detective could not exist, and the organs of state security could not be ridiculed. However, this is not the only type of plot, as we have also seen examples of plot based on the **intellectual deduction**, i.e. close to the classical type, and **also novels of "hard-boiled" type**. There are examples of **"whodunit" type**, where the deduction is more relevant than the characters. It should be noted that, in all of them, there is a different treatment of the characters. The less numerous, according to the classification exposed in the corresponding chapter, are those of the fourth type, the so-called "metaphysical detective narratives", which do not have much representation in the Romanian genre, although some of the novels of Leonida Neamțu would perhaps fall into this category.

Going back to **the predominant subgenre in Romania**, we could say that the novels in the "**police procedural**" type, also called psychological detective novels or costumbrist, are the ones that best fit in the socio-political environment due to some of their features: much calmer pace, less crude language, low intensity in the description of the violence and, above all, less ferocious critique of the society. Thinking of the vast majority of Romanian detective novels, we would say that hardly ever are there any descriptions of murders, tortures or other types of scenes of physical violence. With regard to criticism of society, more than fierce, is non-existent in most cases, or very well hidden in others, so as to deal with the censorship.

We have seen that the "**hard-boiled**" type does not have much representation in the case of the Romanian literature, although it has an illustrious representative in the person of George Arion. To clarify this statement, we would like to add that this detective subgenre, also called black novel, despite being a type of novel emerged as fervent criticism of the capitalist society, aspect that could have been used by the communist ideology of the regime, has some characteristics that make it incompatible with the political precepts of the time. Besides revolving around the figure of the solitary private detective (unthinkable situation in Romania), in the black novels the good and evil are not absolute values, as in the classic novel, but relative ones. This aspect goes against the clear ideological message that is meant to convey, about the obvious virtues of the communists compared to the immorality of the capitalist system. Also, the fact that the order is not restored after the intervention of the state security teams and after punishing the guilty people, the fact that the question, "what is going to happen now", still floats in the air is not politically correct.

Among other types of detective novels written by Romanian authors, we would like to mention, besides, **the novel of the perpetrator (author of the offense)**, very well represented by Viorel Cacoveanu, where the plot gains dramatic strength at the expense of the enigma or the suspense, but with

clear qualities when the author portrays the murderer or other offenders. As we have already identified in the analysis of his work, the Prince (the tormented, social misfit young man that ends up killing his father) acquires great significance in the story and gets more empathy than the victim despite his crime. Also, following the rules of this subgenre, the author creates a detective who has nothing to do with the infallible supermen, but is a current being, who weighs up every step he takes, who has serious doubts about his decisions as he moves forward with the investigation.

There are also examples of **victim novels**, where this character is no longer a mere starting point and the reason for the conflict, but he/she turns into an active hero; also, there are examples of **parody detective novel**, as in the literatures of other countries, signed, among others, by Nicolae Paul Mihail, Leonid Neamțu or Vlad Mușatescu. This subgenre mimics the thrillers, ridicules their traits, exaggerates and reassembles them with deformed elements as, for example the antihero detective Alan Conan Doi that we have previously presented.

As an exemplification of the aspects we have been pointing out, without being able to cover all the possibilities, we have explored throughout our work representative examples of the three main types of plots mentioned: Viorel Cavoveanu for "police procedural" type, George Arion for "hard-boiled" narrative and Rodica Ojog-Brașoveanu for the "whodunit" novel. Although the cited authors have not faithfully followed all the features, we have been able to observe how these models have been adapted to the social and political reality, which shows intelligence and originality, regardless of several other distinguishing features which can be clearly recognized. We believe, moreover, that they have done so with literary talent and technical expertise. Also, throughout the chronological table, we have summarized the plots of some more representative novels and commented on the traits of its structure, characters or style, in order to see the models that their authors followed: whodunit, detection, psychological, black, police procedural, spy novel, etc.

Another general and distinctive feature is that **the characters acquire much more importance in the Romanian literature, sometimes at the expense of the construction of the plot.** The authors strive to develop the psychology and aspect of the detectives, suspects, criminals, the characters who are involved (including in a very casual and distant manner) in the facts. As for the detective, one of the common features in the case of many authors is that they try to portray this character as someone close, a human being that makes mistakes, that has doubts about his decisions, etc, which leads to the conversion of this new facet into a stereotype. In this aspect, of the development of the characters, we can see that one of the features of the "police procedural" narrative, according to which the character becomes the central mystery, is met, even if the researcher does not use the intuition rather than the detection as a standard rule.

That is to say, although it is true that the intuition has a very important role in the elucidation of the mystery, as it deals with professional police officers, it is quite natural to see that lots of relevance is given to the team work (an element that could not be absent), to the technical means available to the state, etc. As it digs deep beneath the surface of the human nature, down in the reasons why someone is capable of committing a serious crime, the feeling the reader has at the end of the novel is not (in the case of the most successful novels from a literary point of view) of peace and restored order, but rather of sadness and suspicion. We would also like to underline that the Romanian detective novel, following the model of the costumbrist detective novel uses a more introspective tone, in addition to analysing the characters more profoundly. The characters, depending on the skill of their authors, "speak" and are very natural and credible or, on the contrary, give long speeches and bore with too much intellectual pretensions.

Another characteristic feature related to the characters is the large number of investigators that appear throughout series of novels. We were able to check that **the majority of the authors decide to create a character that will be present in many of their novels**, following in this way the tradition

established by the masters of the genre. The examples in this aspect are very numerous, starting with the most representative authors previously studied (G. Arion with Andrei Mladin, Rodica Ojog-Braşoveanu with Minerva Tutovan or the Commander Cristescu and Viorel Cacoveanu with the attorney Octav Vornicu) and continuing with many others: Haralamb Zincă with Agent B 93, Theodor Constantin with Mihai Ulea, Vlad Muşatescu with Alexandru Coman (The Conan Doi), Nicolae Mărgeanu with captain Vigu, Horia Tecuceanu with captain Apostolescu, Petre Sălcudeanu with the Grandfather, Romulus Cojocaru with Nicolae Nicolau (lawyer), Olimpian Ungherea with captain Radu Bobeică, Florin Andrei Ionescu with captain Alexandru Adrian, Traian Tandin with captain Roman, etc. We would like to take this aspect to point out that, regardless of the limitations, controls, censorship and slogans of the system, the Romanian writers were well versed in the tradition and knew what was being done in this field, although they needed to adapt to the circumstances.

The majority of the authors are not "specialized" only in detective narrative, but they write poetry, drama, essay or other novelistic genres, which may mean, on the one hand, less mastery to create detective plots, but involves more literariness in their productions, since they are not so liable to the formula. Speaking of the authors, another aspect that has been mentioned is the fact that **the detective genre in Romania has had bright predecessors**, such as Rebreanu or Sadoveanu, as the most outstanding ones, or Victor Eftimiu, who in his novel **Kimonoul înstelat** (1932) performed a parody of the thrillers before the genre was even developed in Romania as such. Perhaps remarkable literary models in the high literature have made the authors endeavour to achieve a greater degree of literariness, or maybe their own habits, coined in the other genres, filtered out. Sociologically, it gives the impression that the practice of the detective novel is a "divertimento" with some financial compensation, and without the "risks" of the canonical literature.

Moreover, we would like to emphasize that it is **a genre which includes many authors who worked directly as officers of Militia or of Securitate, or who were closely linked to these state institutions**, such as editors in magazines published by the security personnel. Knowing so well the work done by professionals, many of them chose to write about real cases, or at least starting from them. Some examples of authors who fall into this category are: Nicolae Ștefănescu, Florian Grecea, Neagu Cosma, Ștefan Berciu, Petre Vârlan, Ion Aramă, Tudor Negoită or Traian Tandin, among others. Some of these authors were accused of proving a low level of literary mastery and, sometimes, stylistic faults, but they clearly filled the publishing houses and also fed the longing for "evasion" without the commitment of other readings.

The **time** when most of the detective novels take place is the real time, the communist period and, many times, the time of the plot is very short, as we have seen in several novels. One aspect we would like to highlight is that in many novels **analepsis is used**, to take the reader to a time before the Second World War, or during its course, as a source and a precedent for criminal acts. This temporary transfer allows authors to narrate facts that would have been unthinkable in the communism. That is why, apart from aesthetic valuations, the detective genre is a source for the sociological reflexion and for certain costumbrist aspects that are detected as situations of reality and that synthetically explain the climate during the dictatorship.

The space is also deeply influenced by the political and social climate, since the reader has to recognize the cities where everything happens. Respecting the characteristic of the genre that is primarily located in the urban environment, the majority of plots occur in large cities or along the crowded coastline, but also in provincial cities or in closed spaces. However, the cities are not described as a nest of crimes or other criminal acts and, in most cases, the order is restored by the law, causing a sense of repetitive falsehood when what is intended is the contrary, even if it is a fiction. We see that in the detective Romanian novel also appear invented cities, whose

names tend to be the city S. or T., and that, without being like the idyllic village of Miss Marple, remind us of them, as the reader should have the same feeling towards an offense occurred in such an unexpected place. Typically, this is a small, quiet, almost boring provincial town, where the characters work in the only factory in the city - research centre internationally famous -, or at the post office, in a shop or in the school. The mysterious spaces are almost entirely absent, unless it is a particular house, or somewhere far away.

Another relevant aspect is the debate about the status of the detective novel in Romania. Even though the attitude of the critics of the genre is not exclusive in this country, it is worth mentioning the ongoing concern of the Romanian authors to understand the causes of the contempt and the continuing lack of interest for a genre which has always been so successful among the public. We have found interesting debates, self-evaluations, attempts for solutions to reach the path toward full acceptance and appreciation, and this concern was very precocious. The first round table we refer to in our research was organised in 1966, i.e. less than three decades after the appearance of the autochthonous detective narrative, which we believe is highly commendable.

The most distinctive feature of Romanian detective novel in the period studied is likely to be the ideology, coupled with the educational purpose, a very recurrent aspect in the reviews that we read and cited. We would like to say, however, that in many cases, we do not know to what extent there was truly an educational purpose as outstanding as it seems according to the majority of the reviews, because often what is perceived in the review does not appear in many of the novels. It seems more like a slogan. This does not mean that the influence of the communist ideology is not the feature that has most powerfully moulded the police narrative. We have seen throughout our research that the **political precepts have forged the plots, the characters, or the message.** It is obvious that, while it is true that in its origins, the detective story was a typical product of the capitalist

societies, and that it was not intentionally ideological, many of the Romanian authors, for the reasons that we have tried to present, have used the ideology, not always defending it, but trying to make their books as authentic as possible and a true reflection of the sociological scenario.

If in the classic novel the detective was protecting the welfare of the bourgeois class that was at risk because the social and economic changes, in the detective novel in the Romanian communist period the state security institutions protect the society, precisely from the bourgeois class and from the malignant elements coming from the capitalist system. If the traditional novel used the traditional private or amateur detective to discover the vices of the official police and laws, the communist society does not support its own criticism and, therefore, this kind of detectives cannot exist; they may have doubts, they may hesitate at times, they may even make mistakes, but despite all these, the state police is free of all suspicion.

In the above mentioned aspects (ideology, educational purpose, or censorship), the Romanian detective novel is very different from the genre in countries such as England, France, the United States, or Spain, but very related with the type developed in other socialist countries. If we think that the police literature has born in capitalist society, it is clear that in the communist societies have had to carried out an adaptation of topics.

In addition, the clear ideological message is that the capitalist society is based on an unjust order and that it is full of socially misfit individuals from which offenders recruited. There are other noteworthy premises in the ideology of the socialist countries: in their societies there is no social corruption, the number of infringements is decreasing, but there are still certain elements from the past, and this justifies the fight between the past and present glory. Also, the socialist countries are subject to attacks from foreign enemies, which is usually translated in espionage activities. All these phenomena provide sufficient material to inspire and nurture a detective literature. The detective novels from communist countries also share the way

of portraying the detective, that is no longer a lonely person, but the exponent of a collective whose fair interests he defends. The genre aspires to be a reflection of some social realities and strives to enhance its humanitarian orientation, mixing the educational character with its purpose to entertain.

The detective novel has been a great success among the general public; proof of this, the large number of authors and collections, although the period we have tried to cover is relatively short. We are talking about some forty years during which more than 110 authors (according to the data that we have been able to find, but with certainty the number is greater) have dedicated, exclusively or not, to the detective novel. Perhaps it should be said that part of the success can also be due to the lack of competition as massive as itself, of products of "high literature". This biased-unbiased genre, if we are allowed the expression, was a literary "pasture" generally less offensive, easier to write and read, with the honourable mentioned exceptions that improved the literariness. By the way, this aspect was precisely one of the repeated complaints of the authors concerned about the future of the genre: too many bad books, very little control, too much permissiveness on behalf of the publishers, concerned only to earn money and fulfil their production plan. Another proof of the great triumph among the public is the fact that many successful novels have been carried to the big screen. Although we have not tried the topic of the detective film during the communist regime, we make this observation since the novels have been mentioned: **Cercul magic**, the novel written by Nicolae Mărgescu in 1965, made into a film in 1975, the novels by Petre Salcudeanu **Bunicul și doi delicvenți minori** (1974) and **Bunicul și-o lacrimă de fată** (1976) in the years 1976 and 1981, respectively, the latter with a small change in the title (**O lacrimă de fată**), or the novel by Haralamb Zincă **Moartea vine pe bandă de magnetofon** (1967) adapted to the cinema in 1978 under the title **Un om în Loden** are just a few examples.

One last thing that we must not forget is the revival of the universal thrillers in recent years. We only need look at the titles of the best-selling books, or the series and movies that are successful world wide and check that they have at least a crime or mystery element, even though they may have moved away from the standard classic type. The genre has evolved, looking for its way and its survival, as it has done throughout its history. The same can be applied to the Romanian detective novel, which in the era of communism has had to adapt to a social and political reality which did not allow to open up an easy path. To do so, the genre had to make concession more than once, but we believe that what one should respect is its ability to survive and the merit of having, at least, entertained an audience very much in need of entertainment.

REZUMAT INTRODUCATIV

Lucrarea de față începe cu o prezentare a obiectivelor pe care ni le-am propus în demersul nostru, a abordării utilizate, a datelor pe care am reușit să le colectăm și a metodelor critice pe care intenționăm să le aplicăm, împreună cu descrierea structurii în care vor fi organizate materialele pentru a ajunge la concluziile noastre. Această parte introductivă se constituie într-o panoramă generală a acestui studiu, destinată oferirii unei imagini cât mai coerente cititorilor.

1. Obiective

Obiectivul principal pe care ni-l propunem în această lucrare este de a analiza seriile de romane populare, în mod special romanul polițist din România secolului al XX-lea, pentru a releva trăsăturile și funcția sa socială și culturală, și vom acorda o atenție specială singularității sale într-un context istoric și social specific: anii dictaturii comuniste. Scopul acestei analize este de a vedea dacă, în cadrul curenților dezvoltate în literatura română, se concretizează modelele generale valabile în alte țări. De aceea, vom lua în considerare, pe de o parte, posibilitatea de a înscrie genul în cadrul paraliteraturii, iar pe de altă parte, îl vom studia ca narațiune, cu trăsăturile și elementele sale de originalitate.

Putem deci, vorbi de două aspecte diferite în cadrul obiectivului general; pentru a aborda primul aspect, vom dedica un capitol literaturii de masă, un domeniu foarte larg și controversat, și vom încerca să stabilim care sunt trăsăturile sale dominante: standardizarea conținutului, periodicitatea și faptul că apare în colecție (cititorului i se oferă colecții specializate pe o anumită temă cu preț fix, format fix, autor fix și, mai ales, conținut fix), coperti care atrag atenția, titluri explicite în privința conținutului, lipsa autenticității, repetiția etc, toate acestea contribuind la atingerea scopurilor sale principale, respectiv relaxarea și divertismentul de moment. Odată stabilită perspectiva paraliterară, ne propunem să vedem în ce măsură se

poate vorbi despre genul polițist ca parte a literaturii de masă, care sunt trăsăturile care i-au determinat pe mulți critici să îl identifice cu acest tip de literatură, iar pe alții să disprețuiască, uneori pe nedrept, genul.

În ceea ce privește modelul genului polițist, vom încerca să îl creionăm pe baza caracteristicilor dezvoltate de-a lungul evoluției sale. Din punct de vedere istoric, vom porni de la formula propusă de către Edgar Allan Poe, considerat creatorul genului, care identifica o serie de elemente invariabile menținute de mulți autori. Apoi vom analiza cum, încetul cu încetul, această formulă s-a modificat, nu numai datorită inevitabilei treceri a timpului, ci și drept urmare a tranziției de la stereotip la arhetip, a traversării frontierelor geografice și stabilirii în alte țări, cu societăți preocupate de probleme diferite; toți acești factori au condamnat genul la o continuă adaptare și reinventare. De asemenea, am ținut cont de faptul că se adresa unui public eterogen, ceea ce a necesitat ajustarea la alte perspective și, ca rezultat, apariția diferitelor tipuri de narațiune polițistă. Ne vom referi, de exemplu, la autori ca Arthur Conan Doyle și Agatha Christie ca succesori ai lui Poe, la George Simenon și inovațiile pe care le-a adus modului de a trata personajele și mediul care le înconjoară, la școala americană cu reprezentanții săi cei mai importanți etc. Această trecere în revistă a operelor “clasicilor” narațiunii polițiste ne va servi, așa cum menționam mai devreme, pentru a scoate în evidență schimbările și permanențele în ceea ce privește structura, personajele, spațiul, timpul, stilul etc.

Orientând analiza de la general spre particular, vom încerca să vedem dacă trăsăturile culturii de masă, pe de o parte, și tipurile și structurile romanului polițiste clasice, pe de altă parte, se regăsesc în genul dezvoltat în România, subliniind elementele cu funcționalitate comună și evidențiind mai ales trăsăturile ce îl diferențiază.

În plus, pentru a contextualiza acest proces, am considerat oportun să adăugăm o scurtă istorie a genului polițist din România, începând de la primele încercări din secolul al XIX-lea și continuând cu evoluția sa din

secolul al XX-lea, așa cum a fost ea condiționată socio-politic, cultural și economic.

2. Metodologie

Din punct de vedere metodologic, lucrarea are două părți clar definite, dar care sunt, în același timp, complementare. Prima se va ocupa în primul rând de problematica genului, legată de dicotomia *literatură – paraliteratură*, de opoziția între *literatura de expresie artistică – literatura de divertisment* și va stabili un model de *literatură standard* și unul de *literatură polițistă*. Acest studiu se va realiza din trei perspective: perspectiva literară (apreciere), perspectiva sublitară (consum) și perspectiva paralitară (producție și consum). Pentru a înțelege cum funcționează genul polițist, este necesară cunoașterea evoluției sale, de la momentul apariției până în prezent. De aceea, un al doilea pas va fi scurta prezentare istorică a genului în România, deja menționată în obiective. Am luat ca etalon romanul polițist anglo-saxon și francez, întrucât autorii din aceste țări au fost principalii promotori în stabilirea tradiției acestui tip de literatură. Apoi, analizând genul polițist în cadrul culturii de masă, ne propunem să realizăm o clasificare a formulelor care fac ca genul să funcționeze, cu alte cuvinte a rețetei romanului polițist: tipologia acțiunilor, a personajelor, spațiilor, timpului etc.

A doua parte va fi dedicată exclusiv romanului polițist românesc și, bazându-ne, mai întâi, pe lecturile de romane și studii critice, și apoi pe concluziile obținute în primele capitole, ne vom referi la dezvoltarea și verificarea a trei linii de analiză care sunt, credem, de interes:

- Vom verifica dacă modelul paralitar stabilit în prima parte funcționează în același mod și în România. Pentru aceasta, pornind de la fenomenul social și politic din țară, ne propunem să prezentăm determinantele de producție-consum ale genului.

- Vom prezenta diacronic un tablou al romanelor polițiste românești, schițând în acest fel o istorie a genului în România cu evoluția lui de la începuturi până în epoca ce ne interesează, dând o relevanță specială perioadei cuprinse între anii 1940-1989. Interesul special pentru această perioadă se datorează condițiilor politice și sociale care sunt, după cum se va vedea, reflectate în toate manifestările artistice.
- Vom verifica dacă modelul generalizat al romanului polițist funcționează în cazul romanului polițist românesc, prin prisma analizei selective a unor romane; țelul este de a extrage trăsăturile sale specifice (de structură, de situație, de personaje, de limbaj etc.) impuse de ambianța politică, și de a evidenția trăsăturile pe care le are în comun cu romanele din alte țări. În plus, vom compara romanele alese cu exemple de romane clasice ale genului pentru a verifica dacă în cele autohtone se respectă convențiile și funcționarea modelelor de bază.

În final, vom prezenta concluziile, obținute din expunerea aspectelor anterior menționate, respectiv aspectele teoretice, critice, istorice, comunicative și informative.

3. Chestiuni preliminare

Genul polițist, puternic integrat în cultura de masă, a trezit întotdeauna un mare interes din partea publicului, dar, până în ultimele decenii, nu și din partea criticii de specialitate. Prejudecățile (bazate, desigur, pe faptul că numărul textelor de slabă calitate îl depășea consistent pe cel al textelor bune) care s-au menținut de la apariția genului, cu toate că aceste producții literare au fost dintre cele mai consumate chiar de la apariție, au cauzat ignorarea genului, considerat nedemn de istoriile literare sau alte studii, care tratau doar "literatura serioasă". Încadrat ca gen minor și etichetat ca fiind de slabă calitate, i se nega capacitatea de a reflecta a realității sociale și

culturale, în ciuda enormului succes de public și de piață, dovedit fie și doar de tirajele și vânzările impresionante. Nu este, deci, surprinzător că pentru o lungă perioadă de timp, genul polițist a fost inclus în subliteratură.

Din fericire, această situație este în schimbare, și, astăzi, cel puțin în unele țări devin din ce în ce mai comune studii complete și remarcabile care admit existența unor texte a căror certă calitate literară este dată de arta narativă și construcția acțiunii și personajelor, în ciuda faptului că acest tip de literatură este bazat pe convenții și formule. Chiar mai mult, se pot găsi studii care încearcă să demonstreze că există romane polițiste excelente, care ar trebui percepute pur și simplu ca „romane”, adică neînsoțite de vreun fel de adjectiv peiorativ. Studiile selectate pentru a sprijini demersul nostru sunt exemple emblematice de noi curente în critica actuală.

Ne vom referi, printre altele, la studiul lui José F. Colmeiro, **La novela policiaca española: teoría e historia crítica** (1994), la John G. Cawelti cu **Adventure, Mystery and Romance; Formula Stories as Art and Popular Culture** (1976), la Cynthia S. Hamilton cu **Western and Hard-Boiled detective Fiction in America** (1987), Alberto del Monte cu **Breve historia de la novela policiaca** (1962), la Heta Pyrhönen cu **Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative** (1994), sau la Michele Rak cu al său/a sa **Sobre la literatura de entretenimiento** (1991).

Astfel de tendințe nu se regăsesc în critica românească actuală. Trebuie remarcat faptul că, în ciuda numeroaselor titluri publicate de anumiți autori, faptul că, ani de-a rândul, acest gen a fost mai puțin cultivat și a avut o evoluție foarte specifică a condus la un interes limitat din partea criticii. În realitate, nu cunoaștem nici un studiu global care să fi deschis și pregătit calea criticii genului. Chiar mai mult, există foarte puține referiri la impactul romanului polițist asupra cititorilor în articole, studii, sau istorii ale literaturii. Această marginalizare a continuat și după schimbarea politică (căderea regimului comunist în 1989) și, deși sarcina pe care ne-am propus-o va fi

grea din cauza lipsei practic totale de referințe, credem că ar fi interesant să abordăm acest domeniu, aproape în întregime nou.

De fapt, încă de atunci când am început să facem o cronologie a celor mai reprezentativi autori, am întâmpinat foarte multe obstacole, pentru că, pentru unii dintre ei nu am putut găsi nici măcar un minim de date biografice, ceea ce ne-a obligat să nu îi includem în cronologie. Cu toate acestea, în încercarea de a nu-i nedreptăți pe acești 58 autori, am hotărât să îi includem în Anexa 2, însoțiți fiecare dintre ei de titlurile pe care am reușit să le găsim. Motivul pentru care am decis să facem acest lucru este că deși unii dintre ei au cunoscut un succes remarcabil și au publicat numeroase cărți, nu am reușit, așa cum afirmam anterior, să le aflăm nici măcar data nașterii sau vreo referire la ei ca scriitori. Cu toate acestea, considerăm că și informațiile incomplete au relevanța lor, deoarece contribuie și ele la completarea imaginii acestui gen în timpul regimului comunist. Conform datelor pe care le-am găsit, ar fi vorba despre peste 100 de autori productivi într-o perioadă de timp mai scurtă de 50 de ani. Un alt argument pentru a include numele acestor autori în anexa menționată este acela că, poate, în viitor, spațiile goale vor putea fi completate utilizând aceste date ca un punct de pornire.

Odată expuse obiectivele și metodologia, credem că trebuie prezentată și organizarea materialului studiat. Astfel, lucrarea se structurează pe două părți, cu trei capitole în fiecare dintre ele.

Primul capitol din prima parte tratează istoria genului și se referă la trei aspecte fundamentale:

- Literatura de masă ca și cadru general, cuprinzător și parțial ambiguu, în care este inclus genul polițist. În acest capitol intenționăm să ne concentrăm mai ales asupra caracteristicilor generale ale literaturii de masă, pentru a vedea dacă acestea corespund cu cele ale genului pe care îl studiem, și în ce măsură faptul că este un gen de „frontieră” influențează dezvoltarea, producerea și consumul său.

- Apariția genului polițist și antecedentele sale. În această secțiune vom încerca să stabilim care sunt antecedentele genului, aflat la frontiera dintre domeniul literar și cel paraliterar, insistând pe caracteristicile și împrumuturile pe care aceste zone le-au furnizat acestei categorii în stadiile sale timpurii. Ne vom referi în mod special la romanul foileton și la romanul de mistere (gotic și **riddle stories**).

- Prezentarea evoluției genului de la apariția sa, pornind de la nuvelele lui Edgar Allan Poe și ale adepților săi, și continuând cu noile curente apărute în diverse țări datorate schimbărilor de ordin social și care, prin urmare, generează noi preocupări și așteptări în rândurile autorilor și publicului.

Al doilea capitol abordează genul polițist în primul rând ca fenomen comunicativ.

În continuare, vom încerca să evidențiem legătura ce unește genul polițist și realitatea socială în care acesta se dezvoltă. Numeroase astfel de texte sunt, în multe privințe, transpoziții selective ale acestei realități. Aceasta se întâmplă, în mare măsură, din cauza faptului că, atunci când se lucrează cu convențiile închise care aparțin vieții de zi cu zi, ele sunt prezentate într-un mod mult mai ușor de recunoscut de către cititor decât, de exemplu, în cazul unui roman introspectiv, unde autorul descrie lumea așa cum o vede el, și nu așa cum se așteaptă cititorul să o vadă.

Al treilea capitol își propune să scoată în evidență caracteristicile generale ale genului polițist, care vor fi prezentate în următoarele direcții:

- Dialectica autor-cititor. Întrucât este vorba despre un gen în mare măsură de fabricație, acesta trebuie să se respecte acordul tacit, anterior lecturii, care există între autorul și cititorul acestui tip de narațiune. Autorul este obligat să îi ofere publicului său un eșantion de acțiune convențională, care de obicei nu poate fi modificat decât la nivelul detaliilor (cum ar fi mici variații în caracterizarea personajelor sau a locului unde este plasată acțiunea.).

- De asemenea, ne vom referi la un aspect foarte controversat al romanului polițist, respectiv cel al manipulării cititorului de către autor; acest aspect a stârnit puternice obiecții din partea criticilor, dar a fost justificat de către autori prin aceea că este esențial în crearea narațiunilor polițiste.
- În ceea ce privește aspectele formale, structura narațiunii polițiste este primul dintre punctele care le vom discuta în acest capitol, dat fiind faptul că este vorba, în cazul genului polițist, de o structură practic neschimbată, construită, pentru a avea succes, întotdeauna în jurul unei enigme, menite să trezească curiozitatea cititorului.
- Așa cum am subliniat mai devreme, tipurile de narațiune polițistă au făcut, la rândul lor, să se dezvolte mai multe clase de structuri repetitive care sunt elementele comune prezente în orice text aparținând acestei categorii. În această secțiune, vom prezenta mai multe clasificări și vom evidenția diferențele între diversele modalități care poate fi găsite în cadrul genului.
- Elementele narrative *spațiu, timp, personaje, narator, stil* etc, vor fi prezentate pornind de la concepte puse în circulație de studii naratologice și evidențiindu-le funcționarea în cadrul acestui gen, cu precădere în romanele analizate.

În cea de a doua parte, dedicată genului polițist din România, avem ca obiectiv analiza evoluției acestuia, știind de la început faptul că nu putem acoperi toate aspectele. Intenția noastră este de a crea bazele, într-o manieră cât mai coerentă și organizată posibil, pentru lucrări viitoare pe tema care ne preocupă. Este un mod de abordare practic, care, pornind de la bazele teoretice stabilite în prima parte, se va concentra asupra unor perioade, autori și opere.

În primul capitol din această parte, vom stabili o prezentare diacronică a evoluției genului, pe care vom încadra în contextul socio-politic și, în același timp, vom lua în considerare și aspectul de producție, consum și divertisment, atât de caracteristice genurilor de fabricație.

În al doilea capitol, ne propunem să realizăm un tabel cronologic de autori și opere și să analizăm unele din cele mai reprezentative romane românești ale genului. Am încercat să alegem diferite tipuri de romane polițiste, pentru a oferi o imagine cât mai diversificată a genului în România comunistă.

În al treilea capitol vom schița caracteristicile specifice ale genului în România, prin compararea modelelor sale cu cele universale, și acordând o atenție specială aspectului ideologic și influenței sale asupra romanului polițist românesc.

În cele din urmă, vom prezenta concluziile lucrării noastre.

CONCLUZII

Trecem acum la formularea pe scurt a concluziilor și rezultatelor lucrării noastre de cercetare, pe care le vom prezenta în relație cu obiectivele stabilite la începutul tezei.

Dacă luăm în considerare genul polițist din punctul de vedere al teoriei receptării, mai exact al conceptului de "spații goale"¹ create de textele de acest tip, pe care, odată adoptate convențiile pe care le stabilește textul și genul căruia îi aparține acesta, cititorul trebuie să le completeze cu ajutorul imaginației sale, putem spune că avem de-a face cu un gen care necesită un cititor implicat activ. Textul, ca și autorul, au nevoie de efortul publicului său pentru a completa golurile și pentru a determina ceea ce este nedeterminat, așa cum afirma Roman Ingarden atunci când definea un alt concept de bază al teoriei menționate, cel al „concretării”. În efortul său, cititorul de roman polițist, ca de altfel în cazul altor texte, emite judecăți asupra unor elemente care nu se află în text în mod explicit, face presupuneri și își creează propria lui imagine, pe baza elementelor găsite pe parcurs. Și, dacă concretarea depinde, în mod logic, nu numai de cititor, ci și de calitățile obiective ale textului, de posibilitățile pe care acesta i le oferă cititorului de a completa golurile, vom vedea, încă o dată, că romanele polițiste pot fi clasificate în două categorii: cele care sunt complet incluse în parametrii domeniului literar și cele care rămân în paraliteratură sau în zona de fabricație, adică, într-un hibridism formal care va afecta întregul proces de producție și consum al textelor de acest tip.

Dacă luăm în considerare consumul mare de romane polițiste din România în perioada pe care o studiem aici, am putea spune că publicul larg este conștient, din punct de vedere teoretic, de particularitățile genului, iar acest lucru ne-ar conduce la o altă concluzie: publicul este, de asemenea, predispus

¹ Concept creat de către Wolfgang Iser în teoria recepției estetice..

la un mod de receptare influențat de familiarizarea anterioară cu caracteristicile sau referențele romanului polițist. Este, de asemenea, adevărat că textul se poate uneori îndepărta de structura previzibilă și că autorul poate opta să nu respecte convențiile genului. Nu trebuie să pierdem din vedere, totuși, că modelul sau concepția pe care publicul o are despre gen este la fel de importantă, pentru că îi afectează și condiționează „orizontul de așteptări”. Cititorii sunt o parte activă a genului, prin cunoașterea temelor datorată citirii prealabile a unei serii de texte similare, iar această experiență preliminară va influența modul în care evaluează și consumă genul. În cazul romanelor polițiste românești, există exemple de cărți care au suficiente calități obiective pentru ca cititorul să poată găsi și completa aceste spații goale, putându-și utiliza cunoștințele prealabile despre gen, dar, în același timp, aceste romane se îndepărtează, într-o măsură mai mare sau mai mică, de formula standard. Vom găsi, de asemenea, numeroase exemple de cărți care preiau excesiv principalele caracteristici ale literaturii timpului, și urmează într-un mod extrem de evident orientările politice și ideologice ale momentului istoric pe care îl traversează țara, ceea ce conduce la imprimarea unei doze de artificialitate.

În afară de problemele descrise mai sus, lucrarea noastră își propunea, printre altele, crearea unui tabel cronologic de autori români de romane polițiste. importanța acestui obiectiv este dată de lipsa unui astfel de studiu în bibliografia genului. Autorii (cu foarte rare excepții) nu apar în nici un fel de istorie a literaturii, situație întâlnită, de altfel, și în alte țări, și care se explică prin lipsa de interes a criticilor, o atitudine care a avut o influență foarte mare asupra paraliteraturii și a literaturii de fabricație. Probabil că această parte ar putea fi considerată cea mai valoroasă din lucrarea noastră, fiind cea mai inovatoare și, potențial utilă în viitor, însă și cea care a solicitat cel mai mare efort. Faptul că romanul detectiv este inclus în principal în paraliteratură sau în romanul de fabricație, sau chiar mai rău, în subliteratură, influențează edițiile publicate. În cele mai multe cazuri, nu se oferă nici un fel de informații despre autori și despre viața lor, despre alte cărți pe care le-

au publicat, sau dacă aceasta este prima ediție sau nu. Pe scurt, aproape nimic, doar o copertă care să atragă atenția și, adesea, un titlul care să stârnească curiozitatea. Încheiem această parte cu o reflecție asupra limitelor, știind că am lăsat deoparte mulți alți autori și că, în unele cazuri nu am fost capabili nici măcar să menționăm cărțile lor pentru nu am găsit informații despre ele. În cazul altor autori, am găsit titluri, însă nu și date biografice, așa că am decis să îi includem în Anexa 2, în ideea că informațiile furnizate ar putea să servească ca bază pentru cercetări viitoare.

Pentru a evita supraîncărcarea lucrării cu aspecte care sunt complementare obiectivelor noastre, nu s-au studiat aici acei autori ale căror cărți au început să fie publicate după căderea regimului comunist. În cazul autorilor care au atins faima înainte de 1989, am făcut mențiune la titlurile publicate până în zilele noastre. Credem că romanul polițist din România s-a modificat fundamental odată cu schimbarea socio-politică, și în consecință, cărțile scrise după perioada comunistă ar putea fi subiectul unei alte lucrări. De asemenea, din motive evidente, ar fi interesant să se studieze romanele scrise după 1989 de autori bine-cunoscuți înainte de această dată.

De asemenea, am tratat destul de concis capitolul dedicat romanelor relevante; pentru a pune limite temporale cercetării noastre, ne-am concentrat pe trei autori reprezentativi pe care îi considerăm reflecții ale modelelor universale specifice. La acestea se adaugă romanul **Baltagul** al lui Mihail Sadoveanu, pe bună dreptate considerat un predecesor genial al domeniului și care, fără a fi scris un roman polițist în adevăratul sens al cuvântului, creează o verigă importantă în dezvoltarea acestui gen, dar și pe romanul **Amândoi**, semnat de Liviu Rebreanu, la fel de relevant.

Selecția modelelor a fost făcută ținând cont de tipurile de narațiune polițistă, de valoarea lor obiectivă și, precum și de preferințele personale. Suntem pe deplin conștienți de faptul că alți autori importanți ca Leonida Neamțu, Theodor Constantin, Nicolae Mărgescu și alții ar fi meritat mai multă atenție și că opera lor merită să fie subiectul unor cercetări viitoare.

Pornind de la premiza, aparent simplă și eficientă, conform căreia cărțile se împart în două categorii - bune și rele, și că literatura polițistă funcționează exclusiv cu formule, considerăm că există într-adevăr romane mai puțin reușite circumscrise genului, iar acestea se situează în mod clar în zona paraliterară, de fabricație din cauza conținutului lor aproape fix, a repetării unor scheme care continuă să facă abstracție de valoare literară și stil și au o acțiune complicată în mod artificial, printre alte motive. Pe de altă parte, **cărțile reușite formează un gen aflat la frontiera între literatură și paraliteratură**, întrucât formulele se regăsesc și aici, dar în mod mult mai subtil decât în romanele polițiste clasice: nu se mai încearcă menținerea cu orice preț a misterului cu elemente de senzație, ci se accentuează valorarea literară prin crearea de personaje complexe și prin atenția care se acordă psihologiei acestora, precum și prin construirea unui mediu credibil în care acestea sunt plasate, și care le condiționează comportamentul.

Trebuie să menționăm că și aceste narațiuni mai elaborate păstrează încă anumite caracteristici ale paraliteraturii, de exemplu, faptul că au sunt publicate în colecții specializate pe acest gen și sunt semnate de autori de asemenea specializați, iar tirajele sunt mari, pentru a se putea răspunde gustului cititorilor și capacității lor de absorbție. Dispar, însă, alte caracteristici, cum ar fi eliminarea treptată a noțiunii de autor și faptul acesta este ușor înlocuibil, așa cum se întâmpla în cazul predecesorului genului detectiv, romanului foileton. Într-o anumită măsură, se produce, totuși, o oarecare întoarcere la idea că autorul este ușor de înlocuit atâta timp cât produsul rămâne neschimbat. Ne referim nu atât la cărți, cât la seriile TV cu intrigă polițistă, care nu au un singur autor, ci o echipă ai cărei membri pot varia frecvent. În concluzie, genul polițist se subsumează literaturii de masă, dacă luăm în calcul temele și tipurile de acțiune, clar repetitive și gradul scăzut de originalitate al multora, dar, în cazul autorilor de valoare, adică cei care reușesc să ofere ceva diferit, se remarcă cu claritate un grad mare de originalitate și de imaginație, pe lângă un limbaj mult mai îngrijit și mai estetic, mult superior celorlalți. Am putea spune deci că, în cadrul

genului polițist românesc, există un grup numeros de romane care se **consumă**, și altul, nu la fel de numeros, de romane care de **citesc** cu interes și plăcere, iar unele chiar se **recitesc**, devenind „clasice” ale genului.

În ceea ce privește **particularitățile cele mai distinctive ale romanul polițist românesc**, putem spune că ele există, dar această afirmație ar trebui nuanțată. Probabil cea mai evidentă și originală trăsătură are de a face cu tipologia acțiunii: amestecul hibrid de roman de spionaj în care sunt făcute deducțiile pentru rezolvarea misterul, folosind metode care aparțin romanului polițist pur. Acest amestec a cunoscut un mare succes în România în perioada comunismului, printre altele deoarece se potrivea perfect cu psihoza politică a regimului, mereu dispus să vadă conspirații din partea străinilor. Prin urmare, **romanul polițist românesc este greu de separat de romanul de spionaj**, deși suntem conștienți de diferențele între aceste genuri. Ceea ce se întâmplă este că, așa cum am afirmat, având în vedere circumstanțele politice, aceasta era genul perfect care oferea cele mai multe posibilități de răspândire a ideologiei comuniste în rândul maselor și de a menține vii stereotipurile „războiului rece”. Se potrivea, de asemenea, mult mai bine lupta împotriva unei acțiuni de trădare, decât împotriva unei crime sau a unui furt vulgar care și-ar fi găsit cu greu locul în paradisul pe care liderii politici voiau să îl prezinte lumii întregi. Asta nu înseamnă, desigur, că toate romanele se pot include în acest gen hibrid, deoarece în spațiul românesc există și romane polițiste pure, care nu amestecă trăsăturile altor genuri sau sub-genuri.

Dacă ne gândim la tipurile de acțiune pe care le-am menționat în prima parte a lucrării, putem trage concluzia că **în România predomină subgenul ”police procedural”**, pentru că acesta se potrivea cel mai bine cu realitatea socio-politică, în care figura detectivului particular nu putea exista, iar organele securității și ordinii de stat nu puteau fi ridiculizate. Cu toate acestea, acesta nu este singurul tip de acțiune, astfel că, după cum am văzut, există și exemple de acțiune bazate pe **deducția intelectuală** asemănătoare celei de tip clasic, precum și romane de tip **hard-boiled**. Nu lipsesc nici

exemplele de tip **whodunit**, unde deducția este mai relevantă decât personajele. Ar trebui remarcat faptul că, în toate aceste cazuri, există un tratament diferit al personajelor. Mai puțin numeroase, potrivit clasificării expuse în capitolul corespunzător, sunt romanele care aparțin ultimului tip, așa-numitele „metaphysical detective narratives”, care nu au o reprezentare relevantă în cadrul genului la noi, deși probabil unele dintre romanele lui Leonida Neamțu ar intra în această categorie.

Revenind la sub-genul predominant în România, am putea spune că romanele de tipul **police procedural**, numite și *romane polițiste psihologice* sau *costumbriste*, sunt cele care se potrivesc cel mai bine în mediul socio-politic datorită unora dintre caracteristicile lor: un ritm mult mai calm, un limbaj mai puțin agresiv, o intensitate scăzută a scenelor cu descriere de acte violente și, mai presus de toate, o critica socială mai subtilă. Dacă ne gândim la marea majoritate a romanelor polițiste românești, am putea spune că rareori apar descrieri de crime, torturi sau alte tipuri de scene de violență fizică. În ceea ce privește critica societății, ea este mai degrabă inexistentă în majoritatea cazurilor, sau cel puțin foarte bine disimulată, pentru a scăpa de cenzură.

Am văzut că tipul de acțiune **hard-boiled** nu este foarte relevant cantitativ în literatura română, deși are un reprezentant ilustru în persoana lui George Arion. Pentru a explica această afirmație, am dori să adăugăm o observație: acest sub-gen polițist, numit și, **roman negru**, în ciuda faptului că a apărut ca o formă ferventă de critică a societății capitaliste, aspect ce ar fi putut fi exploatat de ideologia comunistă a regimului, are anumite caracteristici care îl fac incompatibil cu preceptele politice ale timpului. Pe lângă faptul că gravitează în jurul figurii solitarului detectiv particular (situație de neconceput în România), în romanele de acest gen binele și răul sunt valori relative, nu absolute, ca în romanul clasic. Acest aspect este în opoziție cu mesajul ideologic clar, care trebuie să portretizeze virtuțile evidente ale comuniștilor prin contrast cu imoralitatea sistemului capitalist. De asemenea, faptul că în acest tip de narațiune ordinea nu este restaurată după intervenția

echipelor de securitate a statului și după pedepsirea celor vinovați, faptul că întrebarea „ce se va întâmpla de acum înainte” plutește încă în aer nu este un mesaj corect din punct de vedere politic și ideologic.

Printre alte tipuri de romane polițiste scrise de autori români, am dori să menționăm, în plus, **romanul făptuitorului (autor al infracțiunii)**, foarte bine reprezentat de Viorel Căcoveanu, unde acțiunea câștigă forță dramatică în detrimentul enigmei sau al suspansului, dar cu clare calități atunci când autorul îl portretizează pe criminal sau pe alți infractori. După cum am subliniat deja, în capitolul dedicat analizei romanelor sale, Prințul (un tânăr chinuit, inadaptat social care sfârșește prin a-și ucide tatăl) dobândește mare importanță în acțiune și atrage, în ciuda crimei lui, mai multă simpatie decât victima. De asemenea, respectând regulile acestui gen, autorul creează un detectiv care nu are nimic de a face cu un supraom infailibil, ci este o ființă obișnuită, care cântărește fiecare pas pe care îl face, care are serioase îndoieli cu privire la deciziile sale și care greșește de multe ori pe parcursul anchetei.

Există, de asemenea, exemple de **romane ale victimei**, unde acest personaj nu mai este un simplu punct de plecare și motiv al conflictului, ci se transformă într-un personaj activ. Nu lipsesc nici exemplele de **romane polițiste parodice**, la fel ca și în literaturile altor țări, care în România sunt semnate, printre alții, de Nicolae Paul Mihail, Leonida Neamțu sau Vlad Mușatescu. Acest sub-gen imită romanul polițist, îi ridiculizează trăsăturile, le exagerează și le reasamblează cu elemente deformate, ca, de exemplu în cazul detectivului antierou Alan Conan Doi pe care l-am prezentat în paginile tezei.

În încercarea de a oferi o exemplificare a aspectelor semnalate, fără a fi putut să acoperim toate posibilitățile, am analizat pe parcursul lucrării noastre exemple reprezentative pentru cele trei tipuri principale de acțiune: Viorel Căcoveanu pentru "police procedural", George Arion pentru „hard-boiled” și Rodica Ojog-Brașoveanu pentru romanul „whodunit”. Deși autorii citați nu au urmat cu fidelitate toate caracteristicile rețetei genului, am reușit să

identificăm modalitățile prin care autorii au adaptat aceste modele la realitatea social-politică autohtonă, ceea ce le demonstrează talentul, inteligența și originalitatea, în pofida faptului că toți au recurs și la motive clasice facile, care pot fi recunoscute cu ușurință. Mai mult, credem că ei au reușit să facă acest lucru datorită talentului lor literar care le-a permis o dominare extraordinară a tehnicii narative.

De asemenea din dorința de a contribui cât mai mult la crearea unei imagini realiste a statutului genului în România, pe parcursul tabelului cronologic, am rezumat acțiuni ale romanelor mai reprezentative și am comentat trăsăturile acestora în ceea ce privește structura, personajele sau stilul, pentru a releva modelele urmate de autori: romanul-enigmă, de detecție, psihologic, negru, costumbrist, de spionaj etc.

O altă caracteristică generală distinctivă este aceea că, în multe cazuri, **personajele romanelor polițiste românești dobândesc o pondere mult mai mare, uneori în detrimentul construcției acțiunii.** Autorii se străduiesc să îi caracterizeze psihologic și fizic pe detectivi, suspecti sau criminali, dar și pe unele dintre personajele implicate doar tangențial în acțiune. Astfel, detectivul este, la mulți autori creionat ca un personaj apropiat, o persoană supusă greșelilor, care se îndoiește de deciziile sale, ceea ce îl transformă într-un stereotip. În acest sens, am identificat ca o caracteristică recurentă a romanului de tip „police procedural” faptul că personajul devine misterul central, chiar dacă acesta își folosește de regulă intuiția, mai degrabă decât detecția. Cu alte cuvinte, deși este adevărat că intuiția are un rol foarte important în elucidarea misterului, implicarea ofițerilor de poliție profesioniști atrage după sine evidențierea muncii în echipă ca element esențial, precum și a mijloacelor tehnice disponibile organelor de ordine ale statului. Încercând să pătrundă profund în natura umană, să înțeleagă motivele pentru care cineva ajunge să comită o infracțiune gravă, astfel de narațiuni nu lasă, în cazul celor reușite din punct de vedere literar, cititorul la sfârșitul romanului cu , sentimentul de pace și ordine restaurată, ci mai degrabă cu unul de tristețe și suspiciune.

Am dori, de asemenea, să subliniem că romanul polițist românesc, respectând modelul romanului polițist costumbrist, folosește un ton mai introspectiv, pe lângă o analiză mai profundă a personajelor. Acestea, în funcție de măiestria autorilor săi, vorbesc mult, iar discursul lor fie ni se pare foarte natural și credibil, fie, dimpotrivă, îl percepem ca fiind lung, plictisitor și cu pretenții intelectuale exagerate.

O altă trăsătură caracteristică a personajelor este numărul mare de anchetatori care apar pe parcursul seriilor de romane. În cursul analizei noastre, am remarcat că **majoritatea autorilor au ales să creeze un personaj care va fi prezent în multe dintre romanele lor**, urmând astfel tradiția stabilită de către artiștii genului. Exemplele în acest sens sunt foarte numeroase, începând cu cei mai reprezentativi autori studiați (George Arion cu *Andrei Mladin*, Rodica Ojog-Brașoveanu cu *Minerva Tutovan* sau *comandantul Cristescu* și Viorel Cacoveanu cu *procurorul Octav Vornicu*) și continuând cu mulți alții: Haralamb Zincă cu *Agent B 93*, Theodor Constantin cu *Mihai Ulea*, Vlad Mușatescu cu *Alexandru Coman (Conan Doi)*, Nicolae Mărgescu cu *căpitanul Vigu*, Horia Tecuceanu cu *căpitanul Apostolescu*, Petre Sălcudeanu cu *Bunicul*, Romulus Cojocaru cu *Nicolae Nicolau* (avocat), Olimpian Ungherea cu *căpitanul Radu Bobeică*, Florin Andrei Ionescu cu *căpitanul Alexandru Adrian*, Traian Tandin cu *căpitanul Roman* etc. Am dori să profităm de această concluzie pentru a sublinia faptul că, în ciuda limitărilor, controalelor, cenzurii și sloganurilor sistemului, scriitorii români au demonstrat prin astfel de narațiuni că erau foarte buni cunoscători ai tradiției genului că și știau cum funcționează acest domeniu, reușind astfel să se adapteze la circumstanțele inevitabile ale contextului socio-politic.

Majoritatea autorilor în discuție nu sunt „specializați” doar în genul polițist, ci scriu și poezie, teatru, eseuri sau alte genuri narative, ceea ce poate însemna, pe de o parte, mai puțină măiestrie în a crea intrigi polițiste, dar, pe de alta, implică mai mult talent literar în operele lor, deoarece celelalte categorii nu sunt atât de predispuse să respecte o rețetă anume. În ceea ce-i

privește pe autori, un alt aspect care a fost menționat pe parcursul tezei este faptul că genul polițist din România a avut predecesori notabili; dintre aceștia Rebreanu sau Sadoveanu sunt cei mai relevanți, însă merită menționat și Victor Eftimiu care, în romanul său **Kimonoul înstelat** (1932), realizează o parodie a genului înainte ca acesta să se fi dezvoltat ca atare în România. Probabil că aceste modele literare remarcabile i-au făcut pe primii autori să tindă către atingerea unui nivel literar mai înalt. Este, însă, posibil ca experiența lor și deprinderile proprii de a scrie alte tipuri de literatură să se fi filtrat în creația lor polițistă. Din punct de vedere sociologic, putem presupune că scrierea de romane polițiste a fost pentru unii dintre ei o îndeletnicire plăcută și satisfăcătoare din perspectivă financiară, care, în plus, oferea și garanția publicării, ceea ce alte genuri literare nu reușeau.

Pe aceeași linie, am dori să subliniem că acesta **este un gen care cuprinde mulți autori care fie au lucrat direct ca ofițeri de miliție sau de Securitate, fie au avut legături strânse cu aceste instituții de stat** - cum ar fi editorii revistelor publicate de către personalul de securitate. Având astfel o bună cunoaștere a muncii efectuate de către profesioniști, mulți dintre ei au ales să scrie despre cazuri reale, sau cel puțin să își înceapă demersul narativ de la ele. Câteva exemple de autori care intră în această categorie sunt: Nicolae Ștefănescu, Florian Grecea, Neagu Cosma, Ștefan Berciu, Petre Vârlan, Ion Aramă, Tudor Negoită sau Traian Tandin, printre alții. Unora dintre aceștia li s-a imputat lipsa talentului literar și frecvente greșeli stilistice, dar, indiferent de asta, cărțile lor au invadat editurile și casele cititorilor cărora le-au alimentat dorința de evadare facilă pe care aceștia n-ar fi putut-o obține alegând alte tipuri de lectură.

Din punct de vedere **temporal**, majoritatea romanelor polițiste sunt plasate în actualitate, în timpul real, respectiv în perioada comunistă, astfel încât, în multe romane, timpul tramei este foarte scurt, de la câteva zile până la cinci, zece sau cel mult cincisprezece ani. Un aspect demn de menționat este acela că **în multe romane este utilizată analepsia**, ceea ce îl duce pe cititor în perioada dinaintea sau din timpul celui de al doilea Război Mondial, folosit

ca sursă și precedent pentru faptele criminale din centru narațiunii. Acest transfer temporar permite autorilor să povestească fapte și să creeze personaje care în societatea comunistă ar fi fost de neconceput. Din acest motiv, pe lângă posibilele evaluări estetice, trebuie insistat pe faptul că genul polițist este o sursă de reflectare sociologică, dar și pentru anumite aspecte costumbriste care oglindesc situația socială reală și creionează aspectele esențiale ale atmosferei din timpul dictaturii.

Spațiul este, de asemenea, profund influențat de climatul politic și social, deoarece, autorii exploatând locații reale, cititorul trebuie să poată să recunoască orașele unde are loc acțiunea. Respectând caracteristica genului conform căreia cea mai mare parte a intrigii trebuie plasată în mediul urban, majoritatea tramelor se petrec în marile orașe, de-a lungul litoralului aglomerat, sau în orașele provinciale și spații închise. Nu trebuie să înțelegem că orașele sunt descrise ca fiind cuiburi ale crimelor și altor infracțiuni, având în vedere că, în cele mai multe cazuri, ordinea este restabilită prin lege, ceea ce generează. Însă, este un sentiment opresiv de falsitate, asta în condițiile în care scopul inițial este exact opusul. Chiar dacă este ficțiune, această reiterare a victoriei sistemului comunist personificat ca eroul central permanent nu îl păcălește și nici nu-l convinge pe cititorul român, care cunoaște îndeaproape realitatea în care trăiește. Vom vedea că în romanul polițist românesc apar de asemenea orașe inventate, ale căror nume sunt de obicei identificate cu inițiale precum orașul S. sau T., și că acestea, fără a fi idilice ca satul lui Miss Marple, ne amintesc intenționat de acesta, pentru ca cititorul să aibă aceeași senzație de surpriză în fața unei infracțiuni petrecute atât de neașteptat într-un astfel de loc. Ca regulă, acesta este un oraș de provincie mic, liniștit, aproape plictisitor, unde personajele muncesc în unica fabrică din oraș – evident un centru de cercetare de importanță internațională -, sau la oficiul poștal, la un magazin sau la o școală. Spațiile misterioase lipsesc aproape în întregime, excepție făcând câte o casă particulară, sau vreun loc îndepărtat.

Un alt aspect relevant este **dezbaterea statutului romanului polițist în România**. Chiar dacă atitudinea indiferentă a criticilor față de gen nu este prezentă exclusiv la noi, este de remarcat continua preocupare a autorilor români pentru înțelegerea cauzelor acestor prejudecăți și a ignorării unui gen cu atât de mult succes la public. Am descoperit dezbateri interesante, discuții, mese rotunde și anchete, unele foarte timpurii, datând încă din anii șaizeci, care demonstrează încercarea autorilor de a găsi soluții pentru a fi pe deplin acceptați și apreciați de specialiștii în literatură. Prima masa rotundă la care ne referim în lucrarea noastră a fost organizată în 1966, adică la mai puțin de trei decenii de la apariția genului autohton, ceea ce credem că este în același timp surprinzător și lăudabil.

Caracteristica cea mai distinctivă a romanul detectiv românesc în perioada studiată este, probabil, ideologia însoțită de demersul educativ, un aspect evidențiat recurent și în recenziile pe care le-am găsit și citat. Am dori să adăugăm, totuși, că în multe cazuri, nu știm în ce măsură exista cu adevărat un scop educativ atât de mare cum apare în majoritatea recenziilor, pentru că, adesea, multe dintre romane nu conțin cu adevărat dimensiunile ideologice relevate de aprecierile critice, care adesea par să recurgă la un slogan care putea, la nivel potențial, să influențeze cenzura. Acest aspect nu înseamnă că influența ideologiei comuniste nu este elementul care a marcat cel mai puternic narațiunea polițistă românească. Am văzut de-a lungul cercetării noastre că **preceptele politice au modelat intriga, personajele și mesajul**. Este evident că, deși prin natura originilor sale, povestirea polițistă a pornit ca un produs tipic a societăților capitaliste care nu era în mod programatic ideologic, mulți dintre autorii români, din motivele pe care am încercat să prezentăm, s-au folosit de ideologie, nu neapărat apărând-o sau promovând-o, ci încercând s-o integreze unde n-o puteau evita, așa încât cărțile lor să fie o cât mai autentică oglindire a contextului sociologic.

Dacă în romanul clasic detectivul proteja bunăstarea clasei burgheze afectate de schimbările economice și sociale, în romanul românesc din perioada comunistă instituțiile de securitate ale statului protejau societatea tocmai de

clasa burgheză și de elementele maligne ce proveneau negreșit din sistemul capitalist. Dacă romanul tradițional se folosea de detectivul particular sau amator pentru a descoperi viciile poliției oficiale și ale legilor, societatea comunistă nu admite nici un fel de critică îndreptată asupra sa și, prin urmare, existența acestui tip de detectivi este exclusă. Cu alte cuvinte deși poate avea îndoieli, poate ezita uneori, sau chiar poate face greșeli, poliția de stat se situează deasupra oricărei bănueli de degradare morală sau contaminare cu capitalismul demonizat.

În aspectele menționate mai sus (ideologie, scop educativ sau cenzură), romanul polițist românesc este foarte diferit față de literatura genului în țări precum Anglia, Franța, Statele Unite ale Americii sau Spania, dar foarte asemănătoare cu tipul dezvoltat în alte țări socialiste. Dacă revenim la ideea că narațiunea polițistă s-a născut în societatea capitalistă, este clar că în societățile comuniste a fost nevoie să se realizeze un fel de *aclimatizare*. În plus, mesajul ideologic clar este că societatea capitalistă se bazează pe o ordine nedreaptă și că este plină de persoane inadapte social dintre care sunt recrutați infractorii. Există alte premize demne de remarcat în ideologia țărilor socialiste: în societățile lor nu există corupție socială, numărul de infracțiuni este strict sub control și în scădere, deși încă mai există anumite elemente retrograde, ceea ce și justifică lupta dintre trecutul decadent și prezentul glorios. De asemenea, țările socialiste sunt ținta atacurilor dușmanilor străini, care de obicei sunt spioni ce desfășoară activități îndreptate către obținerea secretelor industriale în care s-au concretizat rezultatele muncii omului nou al societății socialiste. Toate aceste fenomene oferă suficient material pentru a inspira și alimenta literatura polițistă a unor țări care au în comun același sistem socio-politic. Romanele de acest gen din țările comuniste împărtășesc, de asemenea, modul de portretizare a detectivului, care nu mai este un erou solitar, ci exponentul unui colectiv care apără cu entuziasm interesele drepte ale tuturor. Genul aspiră să fie o reflectare a unor realități sociale și se străduiește să sporească orientarea sa umanitară, combinând caracterul educativ cu amuzamentul.

Romanul polițist a cunoscut un mare succes în rândul publicului larg; dovadă stă numărul mare de autori și colecții într-o perioadă relativ scurtă ca cea pe care am încercat să o acoperim . Este vorba despre aproximativ patruzeci de ani în care peste 110 autori (conform datelor pe care am fost în măsură să le găsim, dar cu certitudine numărul este mai mare) s-au dedicat, exclusiv sau nu, romanului polițist. Poate că ar trebui spus că o parte din succesul acesta poate fi pus pe seama lipsei de concurență cantitativă din partea producției de literatură „bună”. Acest gen parțial - imparțial, dacă ne este permisă această expresie, a fost o zonă literară, în general, mai puțin ofensivă, mai ușor de scris și de citit și de manipulat, care cuprinde și onorabilele excepții de autori care au îmbunătățit peisajul literar. În paranteză fie spus, exact acesta a fost unul dintre reproșurile frecvente ale autorilor îngrijorați de viitorul genului: apar prea multe cărți rele, se exercită foarte puțin control și prea multă permisivitate din partea editorilor, interesați numai să câștige bani și să își îndeplinească planul de producție.

O altă dovadă de marele triumf în rândul publicului este faptul că multe romane de succes au fost ecranizate. Deși nu am analizat tema filmului polițist în timpul regimului comunist, vom face această observație datorită faptului că unele dintre romanele la care am făcut referire se regăsesc în această situație: **Cercul magic**, romanul scris de Nicolae Mărgescu în 1965, a fost ecranizat în 1975, romanele lui Petre Sălcudeanu **Bunicul și doi delicvenți minori** (1974) și **Bunicul și o lacrimă de fată** (1976) în anii 1976, respectiv 1981, acesta din urmă cu o mică schimbare în titlu (**O lacrimă de fată**), sau romanul scris de Haralamb Zăcă **Moartea vine pe bandă de magnetofon** (1967) adaptat în 1978 sub titlul **Un om în Loden**, sunt doar câteva exemple.

Un ultim lucru care merită remarcat este renașterea genului polițist universal în ultimii ani. E suficient doar să aruncăm o privire la titlurile de best-sellers, sau la serialele și filmele de succes în întreaga lume ca să vedem toate că au cel puțin un element de crimă sau mister, cu toată îndepărtarea evidentă față de rețeta clasică. Putem, deci, concluziona că genul a evoluat încetul cu

încetul, căutându-și drumul și încercând să supraviețuiască, așa cum a făcut mereu de-a lungul istoriei sale. Același lucru poate fi remarcat și despre romanul polițist românesc, care în epoca comunistă a trebuit să se adapteze la o realitate socială și politică pentru a-și urma drumul anevoios. Ca să reușească, genul a trebuit să facă, nu o dată, compromisuri, dar credem că ceea ce ar trebui să îi recunoaștem este capacitatea sa de adaptare și supraviețuire, precum și meritul de a fi reușit, dacă nu să marcheze, cel puțin, să distreze un public care avea foarte multă nevoie de amuzament într-o epocă și o societate care nu punea nici cel mai mic preț pe confortul psihic al cetățenilor săi.

PRÓLOGO

La idea de hacer este trabajo surgió como resultado de asistir a la asignatura *Géneros Paraliterarios* durante los cursos de doctorado. A pesar de no haber estado especialmente interesada anteriormente en este tipo de literatura, lo novedoso de los planteamientos propuestos en la asignatura mencionada y las inéditas posibilidades de investigación que éstos abrían, me han hecho elegirlo como tema de la tesis.

Otra razón que influyó es el hecho de que el género policíaco todavía no se ha trabajado en Rumanía desde un punto de vista metodológico y crítico, lo cual suponía dar los primeros pasos en un campo nuevo, porque, aunque no existan estudios sobre la novela policíaca, los géneros paraliterarios (como productos de fabricación) en general, y el género policíaco en especial, conocieron en mi país, al igual que en cualquier otra parte del mundo, un auge notable. El que no se le haya prestado apenas atención por parte de la crítica obedece en gran medida a una falta casi total de información. A parte de unas cuantas reseñas, unas mesas redondas organizadas por alguna revista y contados artículos publicados en la prensa, nos ha sido posible encontrar algunos estudios sobre el tema, ninguno de ellos tratando específicamente el género en Rumanía.

Además de las razones mencionadas, otro aspecto importante es la peculiaridad de la novela policíaca rumana en la época que hemos elegido, el período comunista. Hay una serie de circunstancias pragmáticas que influyen en la mayoría de los autores, por no decir en casi todos, y como resultado tenemos una novela policíaca bastante diferente a otras de la Europa no comunista. Estas diferencias se ven con mayor nitidez si se comparan con los rasgos de la novela policíaca universal, por un lado, y con los de los demás géneros paraliterarios, por otro.

Y por último, una razón de índole más personal: el reto de conocer y dar a conocer una parte de la cultura que he heredado.

RESUMEN INTRODUCTORIO

Para comenzar, vamos a presentar los objetivos que deseamos alcanzar, la metodología que vamos a utilizar, las informaciones que hemos encontrado en nuestro camino, es decir, el estado de la cuestión, las herramientas críticas que nos hemos propuesto utilizar, y cómo hemos organizado el material para llegar a nuestras conclusiones. Un cuadro que debe servir como un panorama general del presente estudio, para que el que lo lea pueda hacerse una idea lo más coherente posible de su contenido.

3. *Objetivos*

El principal objetivo que nos proponemos en este trabajo es analizar las series novelescas populares, específicamente de la novela policiaca en Rumanía en el siglo XX, para conocer sus características y su funcionamiento social y cultural en el país, con un especial interés en resaltar su peculiaridad en un momento histórico y social específico: los años de la dictadura comunista. La finalidad de este análisis es ver si dentro de las corrientes desarrolladas en la literatura rumana se cumplen los modelos generales vigentes en otros países. Para ello, tomaremos en consideración por un lado, la posibilidad de inscribir el género en la paraliteratura y, por el otro, estudiándolo como narración con sus características y peculiaridades.

Podemos, por lo tanto, hablar de dos aspectos distintos dentro del objetivo general. Para abordar el primer aspecto, dedicaremos un capítulo a la literatura de masas, un campo muy amplio y controvertido, e intentaremos establecer sus rasgos dominantes: la estandarización de contenidos, la periodicidad y el carácter de colección (el lector se encuentra con colecciones especialistas en un determinado tema que tienen precio fijo, formato fijo, autor fijo, y sobre todo, contenido fijo), portadas llamativas, títulos explícitos sobre el contenido, la falta de autenticidad, la redundancia, etc., que hacen que su principal finalidad sea el ocio y el entretenimiento momentáneo. Una vez establecida la perspectiva paraliteraria, nos proponemos ver en qué

medida se puede hablar del género policíaco como parte de la literatura de masas, cuáles son los rasgos que han determinado a muchos críticos que lo identifiquen con ella y, a otros que lo menosprecien, a veces, injustamente. También vamos a considerar la novela policíaca en relación con otras manifestaciones incluidas en la cultura de masas, para intentar establecer si están igualmente cerca de la paraliteratura y lejos de la literatura y, si no lo están, qué los diferencia y por qué podemos hablar en ciertos casos de géneros fronterizos.

En cuanto al modelo del género policíaco, intentaremos esbozarlo destacando los rasgos característicos que han ido apareciendo a lo largo de su desarrollo. Históricamente, partiremos de la fórmula propuesta por Edgar Allan Poe, considerado el creador del género, el cual proponía una serie de elementos invariables que han sido mantenidos por muchos autores. Luego analizaremos cómo esta fórmula ha ido cambiando, ya no sólo por el inevitable paso del tiempo, sino también por el hecho de pasar de estereotipo a arquetipo, cruzar fronteras geográficas y asentarse en otros países, con sociedades preocupadas por otros problemas, lo que obliga a una constante adaptación. También hemos tenido en cuenta que al dirigirse a diferentes clases de público, se ha ido ajustando a otros planteamientos y han ido surgiendo varios tipos de narrativa policíaca. Así, por ejemplo, nos referiremos a autores como Arthur Conan Doyle y Agatha Christie como sucesores de Poe, a George Simenon y su innovación en la forma de tratar a los personajes y al entorno que los rodea, a la escuela norteamericana y sus representantes más importantes, etc. Este repaso de las obras de los "clásicos" de la ficción detectivesca nos servirá, como mencionábamos antes, para destacar cambios y permanencias en la estructura, los personajes, el espacio, el tiempo, el estilo, etc.

Orientando el análisis de lo general hacia lo particular, veremos si los rasgos de la cultura de masas, por una parte, y los tipos y las estructuras de la novela policíaca "clásica" universal, por otra, encajan en el género desarrollado en

Rumanía, destacando lo que funciona de la misma manera, y haciendo especial hincapié en los rasgos particulares que la diferencian.

Como complemento, nos ha parecido oportuno añadir, para contextualizar el proceso, una síntesis histórica del género policíaco en Rumanía, partiendo de los primeros intentos en el siglo XIX y continuando con su evolución, a la par de la de la sociedad y sus condicionamientos socio-políticos, culturales y económicos que atravesó el país en el siglo XX.

4. Metodología

Metodológicamente, el estudio tiene dos partes claramente definidas, aunque a la vez sean complementarias. La primera, y en primer lugar, se ocupará de la problemática del género en relación con la dicotomía Literatura - Paraliteratura, por la oposición literatura de expresión - literatura de evasión, y establecerá un modelo de la novela estándar y de la policíaca. El estudio se realiza desde tres puntos de vista: literario (valoración), subliterario (consumo) y paraliterario (producción y consumo). Para entender el funcionamiento del género detectivesco, es importante conocer su desarrollo, desde el momento de su aparición hasta hoy en día. Por eso, un segundo paso va a ser presentar la breve historia del género en Rumanía a la que nos referíamos en los objetivos. Como referente, hemos partido de una manera especial de la novela anglosajona y francesa, teniendo en cuenta que los autores de estos países han sido los principales promotores en establecer la tradición. En adelante, analizando el género policíaco dentro de la cultura de masas, nos proponemos clasificar las fórmulas que hacen que el género policíaco funcione, es decir, los modelos de la novela policíaca: la tipología de tramas, personajes, espacios, tiempo, etc.

La segunda parte la dedicaremos en exclusiva a la novela policíaca rumana y, partiendo de nuestras lecturas previas de los textos y de las conclusiones de la primera parte, las orientaremos básicamente al desarrollo y comprobación de tres líneas de análisis que nos parecen de interés:

- comprobar si el modelo paraliterario que hemos establecido en la primera parte funciona de la misma forma en Rumanía. En este sentido, partiendo del fenómeno social y político del país, nos proponemos presentar los condicionantes de producción - consumo del género.
- presentar diacrónicamente un cuadro panorámico de las novelas policíacas rumanas, esbozando de esta manera una historia del género en Rumanía y su desarrollo desde sus principios hasta la época que nos interesa, con mayor enfoque en la comprendida entre los años 40 y los '90. El especial interés que hemos puesto en este período se debe a las circunstancias políticas y sociales, que se ven reflejadas en todas las manifestaciones artísticas.
- Comprobar si el modelo de la novela policíaca generalizado funciona en el caso de la novela policíaca rumana, a través del análisis selectivo de una serie de novelas rumanas; aunque la finalidad última sea extraer sus peculiaridades (de estructuras, de situaciones, de personajes, de lenguaje, etc.) impuestas por el ambiente político y destacar sus afinidades con las de otros países. Además, se compararán estas novelas escogidas con ejemplos de libros clásicos del género policíaco para comprobar si se respetan las convenciones y el funcionamiento de los modelos básicos.

Finalmente, llegaremos a las conclusiones finales, extraídas de la exposición de lo anterior, es decir, de los aspectos teóricos, críticos, históricos, comunicativos e informativos.

3. Cuestiones previas

El género policíaco, asentado fuertemente en la cultura de masas, ha despertado siempre un gran interés por parte del público, si bien no por parte de la crítica especializada hasta décadas más recientes. Los prejuicios que se

han ido arrastrando desde los principios del género, a pesar de haber sido uno de los más leídos desde su aparición, (fundamentados, eso sí, en la gran cantidad de textos de poco nivel literario que se han escrito, mucho mayor que los buenos) han hecho que se le dejara de lado, por no ser merecedor de aparecer en historias de la literatura u otros estudios, que sólo se ocupaban de la "literatura seria". Considerado un género menor y dándose por descontado que era de mala calidad, se le negaba el mérito de ser un reflejo fiel de la realidad social y cultural, en contra de su enorme presencia en tiradas y lectores. Durante mucho tiempo fue considerada subliteratura.

Afortunadamente, esta situación va cambiando y hoy en día en algunos países es cada vez más frecuente encontrar destacables y completos estudios sobre estos géneros, que admiten la existencia de textos con calidad literaria en cuanto al manejo del lenguaje, a la construcción de la trama y de los personajes, aunque se trate de una literatura convenciones y fórmulas. Más aún, nos encontramos con estudios que se esmeran en demostrar que existen novelas policíacas excelentes y que se las considere simplemente novelas, esto es, sin ningún adjetivo peyorativo. Los estudios que hemos escogido como apoyo para nuestro trabajo son ejemplos emblemáticos de las nuevas direcciones de la crítica actual. Destacamos entre otros, los de José F. Colmeiro con su libro **La novela policíaca española: teoría e historia crítica** (1994), John G. Cawelti con **Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture** (1976), Cynthia S. Hamilton: **Western and Hard-Boiled detective Fiction in America** (1987), Alberto del Monte: **Breve historia de la novela policíaca** (1962), Heta Pyrhönen: **Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative** (1994), Michele Rak: **Sobre la literatura de entretenimiento** (1991).

En el caso de Rumanía no podemos decir lo mismo. Cabe señalar que, a pesar de la extensa bibliografía que ha suscitado la obra de algunos autores, el que durante años el género haya sido menos cultivado y con enfoques muy concretos, ha limitado el interés. De hecho, no conocemos ningún trabajo

global que haya abierto y desbrozado el camino. Incluso hay muy pocas referencias a su impacto en artículos, estudios o historias de la literatura. Esta marginación se ha seguido manteniendo después del cambio político (la caída del régimen comunista en 1989) y, aunque esta tarea que nos proponemos va a ser difícil por no tener apenas referencias, creemos que sería interesante tratar este campo, casi enteramente nuevo. De hecho, a la hora de elaborar una cronología de los autores más representativos, nos hemos encontrado con muchos más obstáculos, ya que en algunos casos ni siquiera hemos podido recabar datos biográficos de un buen número de ellos, lo cual nos ha llevado a no incluirlos en la cronología clásica. No obstante, para hacer justicia a estos 58 autores, hemos optado por incluirlos en el Anexo 2, con los títulos que hemos podido recopilar. El motivo que nos ha llevado a hacerlo es que algunos de ellos que han conocido un notable éxito, publicando numerosos títulos, aunque, como hemos adelantado, ni siquiera hemos podido averiguar su fecha de nacimiento y su personalidad como escritores, por lo que nos inclinamos a pensar que pueden ser pseudónimos, o una “fabricación” total de los editores. La información incompleta tiene, no obstante, su importancia, puesto que ejemplifica también el auge del género durante el régimen comunista. Estaríamos refiriéndonos, por los datos que hemos encontrado, a más de 100 autores en un período de tiempo de menos de 50 años. Otro argumento ha sido que quizás más adelante las casillas vacías puedan llenarse a partir de estos datos.

Una vez expuestos los objetivos, la metodología y el estado de la cuestión, nos ha parecido de interés destacar de manera especial la forma en que hemos organizado la materia de estudio, la disposición del índice general. Pensando en una mayor claridad, hemos ordenado el material de estudio en dos partes, con tres capítulos diferenciados en cada una de ellas.

El primer capítulo de la primera parte se ocupa de la historia del género y trata tres aspectos fundamentales:

- La literatura de masas, como marco amplio y en parte ambiguo dentro del cual se inscribe el género policíaco. En este capítulo nos proponemos destacar sobre todo las características de la literatura de masas, en general, para comprobar si éstas coinciden con las del género que aquí estudiamos, y cómo influye en su desarrollo, producción y consumo el hecho de ser un género fronterizo en lo que tiene de “fabricación”.
- La aparición del género policíaco y sus antecedentes. En este apartado intentaremos establecer cuáles son los antecedentes del género policíaco, a caballo entre lo literario y lo paraliterario, señalando los rasgos y préstamos que estos ámbitos le han proporcionado al género en su gestación. Nos referiremos principalmente a la novela por entregas y a la novela de misterio (la gótica y **riddle stories**)
- La presentación del desarrollo del género desde su aparición, a raíz de los cuentos de Edgar Allan Poe y sus seguidores, así como las nuevas direcciones que surgen en distintos países, como resultado de los cambios sociales que se producen, y por lo tanto de las nuevas preocupaciones y expectativas de los autores y del público.

El segundo capítulo trata en primer lugar del género policíaco como fenómeno comunicativo.

A continuación intentaremos establecer el vínculo que une el género policíaco y la realidad social dentro de la cual éste se desarrolla. Muchas de las novelas de detectives son en muchos aspectos trasposiciones selectivas de esa realidad, en gran medida debido a que, al trabajar con convenciones cerradas y de la cotidianeidad, se presentan de una forma mucho más reconocible para el lector que lo hace por ejemplo una novela introspectiva, donde el autor describe el mundo como él quiere verlo, y no como el lector espera que lo vea.

El tercer capítulo se propone destacar las características generales del género policíaco, y que enfocamos en las siguientes direcciones:

- La dialéctica autor-lector. Al tratarse de un género en parte de fabricación, se debe respetar el pacto tácito, anterior a la lectura, que existe entre el autor y el lector de este tipo de obras. El autor se compromete a ofrecerle a su público un tipo de trama convencional, que no suele alterar, más que en pequeños detalles (como por ejemplo pequeñas variaciones a la hora de caracterizar a los personajes, etc.). También nos referiremos a un aspecto muy debatido de la novela policíaca, el de la manipulación del lector por parte del autor, reprendido por los críticos y defendido por los autores, que lo consideran imprescindible en la creación de la trama detectivesca.

- Considerando ya aspectos formales, la estructura de la narrativa policíaca es el primero de los puntos que trataremos en este capítulo, ya que se trata, en el caso del género policíaco, de una estructura, sobre todo en las series populares, prácticamente invariable, que siempre se construye alrededor de un enigma, para despertar como premisa inicial la curiosidad del lector.

- Los tipos de narrativa policíaca, como apuntábamos anteriormente, han ido desarrollando, a su vez, varios tipos de estructuras reiterativas como elementos comunes que se encuentran en toda narrativa policíaca. En este apartado presentaremos varias clasificaciones, y destacaremos las diferencias que hay entre las distintas modalidades que se pueden apreciar en el género.

- Los componentes del relato: espacio, tiempo, personajes, narrador, estilo, etc., se presentarán partiendo de los conceptos acuñados por los estudios narratológicos y destacando su funcionamiento específico en el género y de manera especial en las novelas estudiadas.

En la segunda parte, dedicada al género policíaco en Rumanía, nos proponemos analizar su desarrollo a sabiendas de que no podremos abarcar todos sus aspectos. Nuestra intención es ir sentando las bases, de la manera más coherente y organizada, para futuros trabajos sobre la materia que nos ocupa. Es un acercamiento práctico que, partiendo de las bases teóricas que

hemos establecido en la primera parte, se va a centrar en períodos, autores y obras.

En el capítulo primero de esta parte se plantea una presentación diacrónica de la evolución del género, relacionándola con el contexto socio-político, considerando, a su vez, la problemática de producción-consumo y entretenimiento tan peculiares de los géneros de fabricación.

En el capítulo segundo nos proponemos elaborar un cuadro de autores y obras, y analizar alguna de las novelas más representativas del género en Rumanía. Hemos procurado escoger diferentes tipos de novelas policíacas, para dar de esta manera una imagen más diversificada del género en la Rumanía comunista.

En el capítulo tercero esbozamos las características propias del género en Rumanía, comparando su modelo con otros más universales, y prestando una especial atención al aspecto ideológico y a su influencia.

Finalmente, presentaremos las conclusiones de nuestro trabajo.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1: Historia del género policíaco

1.1. La literatura de masas

La novela policíaca ha sido considerada por muchos estudiosos como una forma primordial de la literatura popular, literatura de masas, literatura de quiosco, subliteratura, o paraliteratura. En **Literatura y cultura de masas** (1972) José María Díez Borque hace lo que él llama un “inventario provisional de las novelas del circuito cultural más bajo”² donde incluye: el folletín, la novela rosa, la fotonovela, la novela del Oeste, la novela policíaca, la novela de aventuras (que a su vez incluiría la novela de espionaje, de agente secreto, la bélica y la novela de aventuras espaciales), la novela de terror y por fin la novela de ciencia-ficción. Todos estos géneros presentan un número de rasgos comunes y, como la meta de las editoriales que los promovían y promueven no es fundamentalmente de carácter estético, sino que tiene que ver sobre todo con el consumo masivo, podemos hablar del libro como objeto industrial, lo que inevitablemente nos lleva a pensar en las leyes de la oferta y demanda por un lado, y en la producción, distribución y consumo por otro.

Definir el tipo de escritura que aquí nos interesa nos lleva siempre a constatar el uso continuado de oposiciones casi como inevitable punto de partida a la dificultad de situarlo en un ámbito creativo específico.

Así, John G. Cawelti escribe al respecto:

... las historias de este tipo se definen por lo general como subliteratura (que se opone a la literatura), entretenimiento (que se opone a la literatura seria), arte popular (que se opone al arte de

² Véase José María Díez Borque: Literatura y cultura de masas, Madrid, Ed. AL-BORAK, 1972.

*calidad), cultura lowbrow (que se opone a la cultura highbrow), o en términos de otras oposiciones despectivas. El problema con este tipo de acercamientos es que tiende a hacernos percibir y evaluar la literatura de fórmulas como algo simplemente inferior, que proviene de algo mejor...*³

Así pues, la primera dificultad que encontramos a la hora de distinguir la literatura de masas de la literatura “seria”, para poder así analizarla en su contexto, es señalar cuáles son los criterios que se tienen que tener en cuenta para hacer esta delimitación. Según José Colmeiro, el problema presenta más dificultades de lo que parece:

*Esta oposición entre una literatura culta y una popular - basada mayoritariamente en criterios sociológicos - se ve reforzada generalmente por otra división - sustentada esta vez en principios estéticos - que hace coincidir el discurso culto con la <<literatura>> (de valor artístico a priori) y el popular con la <<subliteratura>> (carente de mérito artístico). Según esta doble concepción de la producción literaria, la dimensión social de una obra (su adscripción elitista o popular) implica invariablemente un prejuicio valorativo determinado a priori (positivo o negativo respectivamente). Sin embargo, la realidad del hecho literario es mucho más compleja que la división entre literatura de kiosco y literatura de librería y no admite fácilmente estas simplificaciones.*⁴

En el Prólogo del libro de Gonzalo Santonja **La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939**, firmado por Alfonso Sastre, encontramos una definición de esta literatura:

Literatura de quiosco se ha llamado, y se puede seguir llamando, como lo hace Santonja, para referirse a un tiempo en que en los quioscos no había otros libros que los que se editaban para

³ John G. Cawelti: Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture, Chicago, The University of Chicago Press, 1976, p. 13. (La traducción es mía)

⁴ José F. Colmeiro: La novela policiaca española: teoría e historia crítica, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 22.

*venderlos en ellos: libros de módicos precios orientados a un público popular para el que las librerías eran ámbitos situados en una dimensión diferente a la de su vida cotidiana.*⁵

Y, aunque la clase de novela que Gonzalo Santonja analiza en su libro no es el tema de nuestro trabajo, cabe destacar que algunas de las observaciones que aparecen en el Prólogo antes mencionado se ajustan perfectamente al género también en parte de quiosco, o popular que nosotros estudiamos. Nos referimos sobre todo a las observaciones sobre el lenguaje y sobre la ideología:

*Es un problema peliagudo, desde luego, el del lenguaje conveniente para escribir novelas destinadas a la lectura de un público iletrado, desertor heroico de las filas del analfabetismo. Es una mala solución - si es ésta la que se adopta - el uso de un lenguaje superliterario, constelado de metáforas y transido de citas cultas, por mucha buena voluntad que se ponga en ello, a efectos de "elevar" espiritualmente al lector - ¡el lector obrero tiene derecho a las metáforas y a las alegorías y a los símbolos! -; pero también es una mala solución caer en el campo del sainete y de las dudosas gracias del casticismo, so pretexto de <<acercar>> esta literatura al pueblo. Eso en cuanto al lenguaje. En cuanto a la ideología, malos caminos son siempre los de la demagogia por muy buena intención moral y justiciera que se ponga en ello.*⁶

Pero ¿qué es la cultura de masas? ¿Qué obras y temas abarca? ¿Dónde empieza y dónde termina? Umberto Eco nos ofrece una presentación interesante, aunque quizá demasiado excluyente de este concepto tan “genérico y ambiguo como el de <<cultura de masas>>”.⁷

Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad

⁵ Gonzalo Santonja: La novela revolucionaria de quiosco 1905 - 1939, Madrid, Ed. El Museo Universal, 1993, pp. 11-12.

⁶ Ibid, p. 12.

⁷ Umberto Eco: Apocalípticos e integrados, Barcelona, Editorial Lumen, 1988, p. 11.

*de la muchedumbre [...], la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la "cultura de masas" no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura [...] no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis.*⁸

En cuanto a la cultura popular, el mismo Eco hace las siguientes reflexiones:

*En contraste, tenemos la reacción optimista del integrado. [...] estamos viviendo una época de ampliación del campo cultural, en que se realiza finalmente a un nivel extenso, con el concurso de los mejores, la circulación de un arte y una cultura "popular". Que esta cultura surja de lo bajo o sea confeccionada desde arriba para consumidores indefensos, es un problema que el integrado no se plantea. En parte es así porque, mientras los apocalípticos sobreviven precisamente elaborando teorías sobre la decadencia, los integrados raramente teorizan, sino que prefieren actuar, producir, emitir cotidianamente sus mensajes a todos los niveles. [...] La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos sobre la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos de la cultura de masas.*⁹

En **Literaturas Marginadas**, M^a Cruz García de Enterría habla de ciertos espacios culturales considerados como alejados de la literatura que

aquellos que determinan el gusto dominante de una época discriminan estéticamente. Por este motivo, hay una gran cantidad de material literario (en sí y como objeto de estudio) que, desde la

⁸ Umberto Eco: Op. cit., p. 12.

⁹ Ibid., p. 12

*época más remota a nuestros días, circula por cauces propios, siempre o casi siempre al margen de la literatura oficial;*¹⁰

Nos encontramos con una opinión similar en el artículo **Sobre la literatura de entretenimiento** de Michele Rak: “La paraliteratura es identificada - tanto por sus destinadores como por sus destinatarios - como un campo de contradicciones de *otro* campo identificado como *literatura*.”¹¹

Volviendo al libro de M^a Cruz García de Enterría, observamos que ésta aplica el término de **marginación** no sólo a la literatura, sino también a la sociedad:

*Pero no cabe duda de que una marginación cultural se ha ido ejerciendo durante siglos sobre determinados grupos sociales, obligándoles a escoger cierto tipo de literatura, de música, de arte, sin dejarles una auténtica libertad de elección estética. Esta marginación quizá pudo ser, durante mucho tiempo, consciente y voluntaria, en cierto modo, por parte de quienes la ejercían; pero a la larga ha ido creando una situación cultural que ha desembocado en la cultura de masas y en el arte para el consumo que hacen ya inútil, la mayoría de las veces, que nadie se ocupe de marginar culturalmente a nadie.*¹²

Y añade como conclusión:

no se trata aquí sólo de una marginación literaria llevada a cabo por quienes se creen los dueños de una Literatura con mayúscula, sino también de una marginación social que hoy ha llegado a ser más sutil, pero no menos cierta. Por este motivo, el que críticos, estudiosos e investigadores se ocupen de estas literaturas marginadas no cambia la realidad que expresa ese sintagma. Al menos todavía, porque no han sido integradas, como dice Saläun, ni

¹⁰ M^a Cruz García Enterría: Literaturas Marginadas, Madrid, Editorial Playor, 1983, p. 14.

¹¹ Michele Rak: Sobre la literatura de entretenimiento, en Criterios, La Habana, 30, VII-91 - XII-91, p. 196.

¹² M^a Cruz García Enterría: Op.cit., pp. 14-15.

*históricamente - historias de la Literatura -, ni formalmente - historias de gusto -, ni socialmente - historia de la lectura -.*¹³

Lo mismo viene a afirmar el ya citado José Colmeiro, cuando habla de una “separación elitista que refleja una visión de la sociedad igualmente dividida en grupos sociales perfectamente delimitados e invariables y así mismo conlleva una valoración absoluta de superioridad hacia el primero de los dos términos [literatura culta]”.¹⁴ Colmeiro cuestiona la validez de los conceptos <<literatura culta>> y <<literatura popular>> y plantea el desvelamiento de los intereses ideológicos que los sostienen. Por otro lado, admite que esta separación se debe probablemente al hecho de que hay fenómenos artísticos complejos, cuyo entendimiento supone mayor educación esfuerzo por parte del público, lo cual restringe el alcance de éste, y también hay otros fenómenos artísticos que se dirigen a un público masivo. Y añade:

*Aun aceptando la distinción entre una <<literatura culta>> cuyo discurso es restringido e una minoría educada y una <<literatura popular>> destinada a un público mayoritario, un estudio diacrónico ha de advertir que la inscripción de una obra literaria en uno de los dos grupos antitéticos e invariables no puede ser concluyente ni definitiva puesto que frecuentemente su pertenencia a uno u otro grupo varía según el momento histórico y el criterio taxonómico empleado. La creación artística, al igual que todo hecho cultural, no se manifiesta estéticamente como un bloque inamovible; la obra literaria es esencialmente dinámica, animada por la pluralidad de ángulos interpretativos y valorativos continuamente en transformación.*¹⁵

Colmeiro considera también que los medios de comunicación de masas (la radio, el cine, la televisión, la prensa, la publicidad, etc.) representan vehículos ideológicos que controlan el poder, y que han tenido un papel muy importante en los cambios que se han producido dentro de la sociedad

¹³ M^a Cruz García Enterría: Op.cit., p. 15.

¹⁴ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 25.

¹⁵ Ibid., p.26.

moderna. Para él, estos medios, instantáneos y de largo alcance, han contribuido a la homogeneización de los grupos sociales que anteriormente estaban mucho más distanciados, lo cual no significa una negación de las diferencias que existen entre los dos.

*La literatura culta se ha divulgado masivamente a través de estos medios de comunicación, y al mismo tiempo ha ido absorbiendo elementos propios de la cultura de masas, destilándolos y adaptándolos a su propia idiosincrasia. [...] Hoy con mayor intensidad quizás que nunca observamos en la obra literaria contemporánea el resultado de un creciente fenómeno de interfecundación entre géneros y subgéneros, y entre la literatura elevada y la literatura masiva.*¹⁶

Desde otro punto de vista, José María Díez Borque piensa que en el circuito popular el libro va camino de transformarse en un mero objeto de consumo, y eso debido a la estandarización absoluta de contenidos que lo ha convertido en objeto intercambiable sin entidad propia, lo que le acerca a cualquier otro producto de la sociedad de consumo. Como rasgos comunes se refiere a la distribución: el lugar de compra no es la librería, sino el quiosco callejero o el quiosco de la estación; hoy en día podríamos añadir los grandes almacenes en zonas especiales de librería donde anuncian los libros más vendidos del año, e incluso las librerías tradicionales que ya venden estas colecciones, aunque en zonas separadas; al ritmo constante de producción a largo plazo - a partir de los años 40 la novela subliteraria ya no se edita en fascículos, sino en forma de libros que adquieren periodicidad y carácter de colección. Dentro de cada género el lector se encuentra con un número determinado de colecciones especialistas en el tema, que tienen un carácter periódico fijo, un precio fijo, un formato fijo, un autor fijo y un contenido fijo. La portada se diseña intencionalmente con colores chillones y llamativos y con la marca que los caracteriza bien visible.

¹⁶ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 28.

*La marca de fábrica es la garantía que necesita el comprador y es la prueba de que el libro se ha convertido en un artículo de serie. El libro se ve condicionado en su estructura externa por las exigencias de la psicología de venta y no por la habilidad creadora y original del diseñador.*¹⁷

Comentando el mismo aspecto en **El cadáver en la cocina; La novela criminal en la cultura del desencanto**, Joan Ramón Resina afirma:

*En el mercado editorial esos autores equivalen a la marca de fábrica que distingue a otros productos. Sus nombres, como la marca comercial, prometen una singularidad que desde mucho antes ha sido absorbida por la función. Típicamente, los lectores consumen <<una novela policiaca>> o <<una novela de misterio>>, apelativos que ponen de relieve el carácter genérico de la satisfacción buscada. En esta recepción anónima de la forma convencional radica la tipicidad de la literatura popular.*¹⁸

Y si José María Díez Borque y Joan Ramón Resina hablan de **fábrica** para lo contemporáneo, Umberto Eco ya utiliza el término de la **industria cultural** para lo antiguo que, según él, surge con la aparición de la posibilidad de imprimir xilográficamente páginas de una biblia, que se pueden reproducir de esta forma en varios ejemplares, ya que ya no hace falta el largo trabajo artesanal del miniaturista. Además, mientras el trabajo del miniaturista iba dirigido a un destinatario único, las múltiples reproducciones cuestan menos y llegan a más personas:

¿Una biblia que se vende a más personas, no será acaso una biblia menor? Y entonces se la llamará biblia pauperum. Por otra parte, el factor externo (capacidad de difusión y precio) influye también sobre la naturaleza del producto: el dibujo se adaptará a la comprensión de un público más vasto pero menos ilustrado. ¿No será más apropiado unir el dibujo al texto con un juego de

¹⁷ José María Díez Borque: Op.cit., p. 130.

¹⁸ Joan Ramón Resina: El cadáver en la cocina; la novela criminal en la cultura del desencanto, Barcelona, Anthropos Editorial, 1997, p. 13.

*compaginación que nos recuerda al cómic? La biblia pauperum comienza a sujetarse a una condición que alguien, siglos después, atribuirá a los modernos medios de masas: la adecuación del gusto, y del lenguaje, a la capacidad receptiva media.*¹⁹

Siguiendo con el proceso de impresión, Umberto Eco se ocupa de la invención de los caracteres móviles por Gutenberg y el nacimiento del libro que es ya un objeto de serie que

*debe uniformar el propio lenguaje a las posibilidades receptivas de un público alfabetizado que (merced precisamente al libro, y cada día en mayor medida) es más vasto que el del manuscrito. Y no sólo esto: el libro, al crear un público, produce lectores que, a su vez, van a condicionarlo.*²⁰

Como ejemplo de ello, el autor se refiere a las primeras estampas y folletos populares del siglo XVI, mal impresos, muchas veces sin mención alguna de fecha o lugar, pero que tuvieron un importante impacto en la cultura de masas, pues entre otras cosas

*ofrecen sentimientos y pasiones, amores y muerte presentados ya en función del efecto que deben producir. Los títulos de estas historias contienen ya asimismo su dosis de publicidad y el enjuiciamiento explícito sobre el hecho preanunciado, el consejo casi de cómo disfrutar de ellos.*²¹

Y hablando del título, recordemos que éste está muy relacionado con otro rasgo común de la cultura de masas: el título de la obra cede el primer lugar al título de la serie. Otro aspecto que menciona el autor es el de las imágenes, a las que describe como tendentes a la presentación de efectos violentos, como en los folletines y los cómics. Y añade:

Evidentemente, no se puede hablar de cultura de masas en el sentido en que hoy la entendemos. [...] Se vislumbra ya sin embargo que la

¹⁹ Umberto Eco: Op.cit., p.16.

²⁰ Ibid, p. 16.

²¹ Ibid, p. 16.

*reproducción en serie, y el hecho de que los clientes aumentasen en número y se ampliasen en cuanto a rango social, tendía una red de condiciones capaces de caracterizar a fondo estos librillos, y de crear un género propio con particular sentido de lo trágico, de lo heroico, de lo moral, de lo sagrado, del ridículo, adecuados al gusto y al ethos de un <<consumidor medio>>, medio entre los bajos.*²²

El siguiente paso en el desarrollo de la industria cultural es la aparición de gacetas y luego de periódicos, lo cual suponía asumir la obligación de sacar y llenar una vez al día un número de páginas. Éste sería el momento en que Umberto Eco considera que ya podemos hablar de una verdadera industria cultural. Hay una cuestión que plantea Eco sobre la cual nos gustaría insistir: se trata de la pregunta sobre si una biblia que se vende a más personas es acaso una biblia menor. Sobre el mismo aspecto comenta José Colmeiro, quien afirma:

*El hecho de que escritores como Dickens, Balzac o Galdós utilizaran el mismo medio artístico y los mismos canales de distribución para dirigirse simultáneamente a una minoría selecta y a un público masivo demuestra, además de la multiplicidad de niveles de lectura de una obra literaria, que la cohabitación de la literatura culta y la popular puede, y frecuentemente consigue, borrar o al menos difuminar las barreras existentes entre una y otra.*²³

Según Umberto Eco, la industria cultural “se nos presenta como un sistema de condicionamientos con los que todo operador de cultura deberá contar, si quiere comunicarse con sus semejantes.”²⁴

A este **condicionamiento** Michele Rak lo llama **retroacción**, y considera que se trata de una difusión que retroactúa sobre el producto industrial, condicionando al aparato que lo produce:

²²Umberto Eco: Op.cit., p. 17.

²³ José F. Colmeiro: Op.cit, p. 27.

²⁴ Umberto Eco: Op.cit., p. 17.

Los destinatarios (o lectores, o público, pero serían necesarias algunas precisiones sobre estos aparentes sinónimos) pueden activar esta retroacción principalmente - pero no solamente - con las oscilaciones impresas al consumo. Por ende, son sobre todo datos cuantitativos los que tienden a modificar el aparato productivo en todos sus niveles, incluido el de los destinadores (los asalariados-escritores de la organización industrial de la producción del mensaje verbal para uso estético).²⁵

Y si se habla de una **industria**, necesariamente debe haber una **ley de oferta y demanda**. Los productos ofrecidos, igual que los demás productos industriales, están sometidos a “todas las leyes económicas que regulan la fabricación, la distribución y el consumo. [...] <<El producto debe agradar al cliente>>, no debe ocasionarle problemas, el cliente debe desear el producto y debe ser inducido a un recambio progresivo del producto.”²⁶

Dentro de la civilización de masas todos “pasan a ser, en diversa medida, consumidores de una producción intensiva de mensajes a chorro continuo, elaborados industrialmente en serie y transmitidos según los canales comerciales de un consumo regido por la ley de oferta y demanda.”²⁷ O, más en adelante:

Los mass media, inmersos en un circuito comercial, están sometidos a la <<ley de oferta y demanda>>. Dan pues al público únicamente lo que desea o, peor aún, siguiendo las leyes de una economía fundada en el consumo y sostenida por la acción persuasiva de la publicidad, sugieren al público lo que debe desear. [...] Incluso cuando difunden productos de la cultura superior, los difunden nivelados y condensados de forma que no provoquen ningún esfuerzo por parte del fruidor. El pensamiento es resumido en

²⁵ Michele Rak: Op.cit., p. 199.

²⁶ Umberto Eco: Op.cit., p. 53.

²⁷ Ibid., p. 31.

*fórmulas, los productos del arte son antologizados y comunicados en pequeñas dosis.*²⁸

Otro rasgo común de la literatura de masas es la falta de la autenticidad que legitimaba la obra de arte tradicional. Según José María Díez Borque, el grado de originalidad baja a niveles mínimos ya que el receptor sólo está capacitado para recibir un mensaje con un nivel máximo de redundancia. Michele Rak considera que la redundancia es uno de los componentes básicos de este tipo de cultura:

*los mensajes tienden a circular según itinerarios difícilmente preestablecidos, con un margen tal, que ponga el sistema aparentemente a cubierto de un proceso de transformaciones abierto hacia soluciones comunicativas imprevisibles.*²⁹

Una característica típica de los géneros que se incluyen en la cultura de masas es, según el propio Rak, la “eliminación paulatina de la noción de *autor*. Una vez que el producto ha alcanzado una estabilidad semiótica y de mercado, los autores son sustituibles fácilmente, en algunos casos necesariamente.”³⁰ Desarrollaremos este aspecto más en adelante, cuando presentemos el género del folletín como antecedente de la novela policíaca.

La cultura de masas consta de una serie de productos sin rasgos propios que responden a las mismas necesidades funcionales. Es sentimental y tiende a provocar emociones en lugar de sugerirlas. Lo mismo afirma Umberto Eco:

*Los mass media tienden a provocar emociones vivas y no mediatas. Dicho de otro modo, en lugar de simbolizar una emoción, de representarla, la provocan; en lugar de sugerirla, la dan ya confeccionada. Típico en este sentido es el papel de la imagen respecto al concepto; o el de la música como estímulo de sensaciones en lugar de como forma contemplable.*³¹

²⁸Umberto Eco: Op.cit., p. 44.

²⁹Michele Rak: Op. cit. p. 202.

³⁰Ibid., p. 199.

³¹Umberto Eco: Op. cit., pp. 43-44.

A su vez, se la considera también como cultura de ocio, porque a la mayor parte de la gente no le interesa el arte, sino que quiere entretenerse, evadirse de la realidad. Al respecto escribe Umberto Eco:

*La cultura de masas representa y propone casi siempre situaciones humanas que no tienen ninguna conexión con situaciones de los consumidores, pero que continúan siendo para ellos situaciones modelo.*³²

Igualmente, se ha observado que existe un sentimiento de culpabilidad entre los lectores con cierto nivel cultural. Según una encuesta que José María Díez Borque hace en el medio universitario, muchos lectores de este ámbito aseguran que leen este tipo de literatura por evasión y diversión principalmente, y en segundo lugar porque tiene más acción y está más al alcance de su bolsillo.

Referente a la distinción que se hace entre la **literatura de expresión** y la subliteratura, o **literatura de evasión**, encontramos la siguiente afirmación en **El simple arte de matar** de Raymond Chandler:

En cuanto a literatura de expresión y literatura de evasión, pertenece a la jerga de los críticos, es una utilización de palabras abstractas como si tuviesen significados absolutos. Todo lo que se escribe con vitalidad expresa esa vitalidad; no hay temas vulgares; sólo hay mentalidades vulgares. Todos los que leen escapan de algo hacia lo que hay detrás de la página impresa; puede discutirse la calidad del sueño, pero la liberación que ofrece se ha convertido en una necesidad funcional. Todos los hombres tienen que escapar en ocasiones del mortífero ritmo de sus pensamientos íntimos. [...] No tengo una predilección especial por la novela detectivesca como evasión ideal. Simplemente digo que todo lo que se lee por placer es una evasión, se trate de un texto en griego, de un libro de matemáticas, de uno de astronomía, de uno de Benedetto Croce o de

³²Umberto Eco: Op. cit., p. 29.

*El diario del hombre olvidado. Decir lo contrario es ser un esnob intelectual y un principiante en el arte de vivir.*³³

Uno de los adjetivos de más éxito es considerar este tipo de literatura como **literatura de entretenimiento**, ya que sus productos están hechos para ocupar el tiempo libre, y por lo tanto “son proyectados para captar sólo el nivel superficial de nuestra atención.”³⁴ O, como afirma Michele Rak:

*La paraliteratura evidencia el surgimiento de otra dimensión de la escritura estrechamente ligada al entretenimiento y al tiempo libre, y, por ende, a los modos de producción y a la ideología de la sociedad industrial avanzada. [...] Además, estos textos nunca son una fuente de información privilegiada para el ciudadano de la sociedad industrial, sino sólo uno de los componentes, cierto es que importante, de la información de masas y, por ende, de su adiestramiento ideológico y estético.*³⁵

Como vemos, es una forma cultural profundamente ideologizada. Más en adelante, resaltaremos este mismo aspecto en el caso de la novela policíaca. De momento, como rasgo general de la cultura de masas, recogemos otra afirmación de Umberto Eco:

Los mass media se presentan como el instrumento educativo típico de una sociedad de fondo paternalista, superficialmente individualista y democrática, sustancialmente tendente a producir modelos humanos heterodirigidos. [...] Adoptan las formas externas de una cultura popular, pero en lugar de surgir espontáneamente desde abajo, son impuestas desde arriba (y no tienen la sal, ni el humor, ni la vitalísima y sana vulgaridad de la cultura genuinamente popular). Como control de masas, desarrollan la misma función que en ciertas circunstancias históricas ejercieron las ideologías religiosas. Disimulan dicha función de clase manifestándose bajo el aspecto positivo de la cultura típica de la

³³ Raymond Chandler: El simple arte de matar, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980, pp. 208-209.

³⁴ Umberto Eco: Op.cit., p. 45

³⁵ Michele Rak: Op.cit., p. 204.

*sociedad de bienestar, donde todos disfrutan de las mismas ocasiones de cultura en condiciones de perfecta igualdad.*³⁶

Otro rasgo común de la literatura de masas es la regularidad de su circulación. “Los textos de la paraliteratura tienden a circular, no con el carácter casual de la novela, sino con la regularidad del periódico.”³⁷ Además hay otro aspecto que los diferencia de la novela: la ausencia, en la mayoría de los casos, de una segunda lectura.

Si al hablar de estos géneros hacemos una clara distinción entre el sistema literario y el paraliterario, también hay que subrayar que ninguno de los dos está completamente lejos de la Literatura. Hay que tener en cuenta que aunque son géneros formalmente muy distintos: por ejemplo, la novela policíaca, la de ciencia-ficción, la rosa, la negra, etc. son géneros fronterizos, que, dependiendo del autor y de sus dotes artísticas, en algunos casos se pueden reintegrar en un ámbito o en otro, mientras que otros géneros, como por ejemplo, el cómic, la fotonovela, el graffiti, la publicidad, etc., están en principio fuera, al menos del más alto y con pocas posibilidades de acercamiento, a pesar de que últimamente se reivindique para ellos un estatus estético dentro de un pensamiento generalista y en gran parte nihilista de que “arte es lo que cada cual considera arte”.

Hemos visto hasta ahora qué es lo que diferencia a la paraliteratura de fabricación dentro de la cultura de masas contrastándola con la Literatura canónica. Veamos ahora qué es lo que tienen en común, ya que existen elementos que las unen (de aquí la dificultad, en el caso de algunos géneros fronterizos, de separarlas drásticamente). En el primer lugar tendremos en cuenta

el uso de la verbalidad como factor comunicativo y estético. Algunos de sus géneros [paraliterarios] descienden directamente de este hipotético sistema literario. La paraliteratura ha trabajado

³⁶ Umberto Eco: Op.cit., p. 46.

³⁷ Michele Rak, Op.cit., p. 197.

*primeramente sobre la literatura derivando de ella algunos de sus géneros más afortunados - de la novela popular a la novela de ciencia-ficción -, ha trabajado después sobre el cine - la fotonovela - y sobre las artes visuales - el cómic. Sin embargo, estos géneros no son observados como variantes secundarias de un corpus homogéneo - precisamente el del sistema literario - que haya permanecido sustancialmente intacto.*³⁸

Dentro de esta verbalidad, otros elementos que comparten Literatura y paraliteratura son las técnicas narrativas, las figuras estilísticas que la paraliteratura ha cogido prestadas, aunque luego les haya dado un uso un tanto distinto.

Volviendo al campo de la novela policíaca, añadimos los juicios generalizadores que se han hecho, ya que, con excepción de pocos países (Inglaterra o los EEUU) el género policíaco era visto como una forma inferior de literatura, y por lo tanto, se leía como tal. Donde no se le ha despreciado ha tenido una evolución más coherente y ha dado paso a la aparición de otros subgéneros y géneros afines: la novela negra, de espionaje, etc.

Sin embargo, al parecer, los críticos están de acuerdo en que el suyo es un caso aparte, ya que aquí los límites entre literatura y paraliteratura son muy imprecisos. Existen novelas de muy elevada calidad a la vez que las hay, muchas más, de escaso valor. Por otro lado, veíamos en el artículo de Michele Rak que ninguno de estos libros se podría definir como literatura, sea cual sea su valor estético, a causa de las características que hemos enumerado anteriormente, “que habitualmente no forman parte de los <<cánones>> con que se reconoce una obra de arte y, sobre todo, una obra de arte literaria.”³⁹

Pero lo que parece evidente es que la novela policíaca ha suscitado más discusiones que cualquier otro género paraliterario. En el prólogo del libro de José Colmeiro, Manuel Vázquez Montalbán explica esta situación por el

³⁸ Michele Rak: Op.cit., pp. 206-207.

³⁹ Ibid., p. 203.

hecho de que siempre se ha esperado de esta clase de novela que no atendiera a ningún tipo de pretensiones de ser algo más que una literatura inferior. Y añade:

La novela policíaca pertenece a esta clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido. [...] No hubo problema mientras la novela policíaca se contuvo en los límites de la literatura de fórmula y entretenimiento, acompañada de todas las pretextualidades minimizadoras al uso: ediciones baratas, portadas chillonas y resúmenes de contraportada redactados por cualquier gángster del lenguaje, emparentado o no con el editor. Precisamente, el problema se plantea cuando las novelas policíacas empiezan a estar bien escritas y a ofrecer la pluridimensionalidad de una obra abierta, como la de cualquier novela sin adjetivar. Es en este momento, diverso en el tiempo de cada cultura y cada sociedad literaria, en que la novela policíaca demuestran <<pretensiones>> literarias, cuando suscita la alarma entre los guardianes de la pureza de lo literario.⁴⁰

Tanto por sus orígenes cultos, como por su desarrollo, nos parece que efectivamente, la novela policíaca se encuentra, en muchos casos, en la frontera entre la literatura culta y la literatura popular, aunque el hecho de ser una literatura de fórmula la incluye más bien en el segundo grupo. Su alcance social, su larga historia hacen que sea difícil de clasificar, aunque no podamos negar que haya libros que cruzan la frontera y se sitúan en la Literatura canónica.

1.2. Aparición del género policíaco y antecedentes

Para analizar la aparición del género, hace falta buscar sus raíces mucho antes del momento en que podemos hablar de la existencia de una novela policíaca tal y como hoy la entendemos. Para argumentar este planteamiento, nos parece interesante citar a Alberto del Monte y su teoría sobre la aparición de

⁴⁰ Manuel Vázquez Montalbán, en el Prólogo al libro de José F. Colmeiro: La novela policíaca española: teoría e historia crítica, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 9.

los géneros literarios, sus orígenes y su evolución, para llegar al género detectivesco:

*Un género literario, en efecto, es una tradición cultural instaurada por la obra de un escritor aislado y aceptada y renovada por otros escritores [...]. Un género literario es, pues, una tradición de temas argumentales, de tipos psicológicos, de modos estructurales y formales; está constituido por una determinada idea de la obra literaria, por un determinado repertorio de personajes, de aventuras, de situaciones, de procedimientos estructurales y estilísticos, por una técnica específica en la composición, por algunos valores morales y motivos sentimentales: elementos todos ellos que, una vez liberados de su significado concreto en la obra primera, que ha sido el modelo, se han convertido en patrimonio cultural y que pueden alcanzar una actualidad nueva en otras obras que la han aceptado como ejemplo. Ciertamente que también aquella obra primera suponía una tradición cultural, pero ella no ha seguido una determinada tradición, un determinado género, sino que ha fundido algunos aspectos de varios géneros literarios, sin renovar un género anterior, sino creando uno nuevo, por cuanto aquellos diversos y discordantes aspectos, refundidos, adquieren un valor distinto del que tenían anteriormente e inauguran una nueva tradición. Como, finalmente, el género ejerce un influjo cultural sobre los escritores, es también, a su vez, continuamente reformado, enriquecido y elaborado por ellos, hasta que, liquidada la exigencia histórica que le dio origen, su prestigio se evapora. Algunos de sus elementos pueden contribuir a la instauración de otros géneros literarios.*⁴¹

Se trataría, pues, de una incesante evolución de los géneros literarios, hablando en general y no sólo sobre el detectivesco, ya que resulta imposible que la aportación particular de los escritores, para bien o para mal, no se

⁴¹ Alberto del Monte: Breve historia de la novela policíaca, Madrid, Taurus Ediciones, 1962, p. 13.

traduzca en rasgos nuevos, retomados y reelaborados ulteriormente por otros autores, por un lado, y en rasgos que desaparecen, por otro lado. Una prueba de ello es la continua aparición y la desaparición de distintos géneros y subgéneros a lo largo de la historia de la literatura.

Una de las teorías que hemos recogido es que el antecedente más cercano de la novela policíaca es el folletín. Como observa Juan del Rosal, en pleno romanticismo

*basta animar las escenas criminales en un trasfondo de amor. Y así, mezclando el <<crimen>> y el <<amor>> nace la gran novela criminal en forma de extensos folletines por entregas, en las que tan sólo el hecho delictivo constituye una peripecia episódica; [...] En esta dirección la literatura europea nos ofrece numerosos ejemplos, simbolizados en los nombres de Sue, Féval, Guerolt, Pont-Jest, Ponson du Terrail, Zola en Francia; Hoffmann-Hitzig, Haering Sthal, Ring en Alemania; Branco en Portugal; Wilkie Collins en los Estados Unidos, y otros muchos más.*⁴²

Según el autor, encontramos el crimen en todos estos autores, aunque éste no constituye el elemento central de la novela, y sólo faltaba limar al crimen de

*los ribetes de una atmósfera imaginativa, para presentárnoslo como un enigma, mejor aún, como un propio juego, en que el novelista intenta a fuerza de ejercicio intelectual dar con la razón del hecho. Tenía que desaparecer, por entero, todo cuanto afectase a las zonas concretas de la realidad humana. Echar a un lado el ímpetu de las pasiones; dejar limpia la trama de todo dramatismo amoroso; que no se sintieran las voces angustiosas de la miseria y el dolor. Es decir: que el drama, la tensión se desarrollara entre dos elementos: el detective y el criminal. Una lucha entre dos inteligencias a costa de una de las cuales la novela llegará a feliz puerto*⁴³

⁴² Juan del Rosal, Crimen y criminal en la novela policíaca, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1947, pp. 49-50.

⁴³ Ibid., p. 50.

Veamos cuáles son los rasgos de la novela por entregas y sobre todo cuáles se pueden aplicar a la novela policíaca, para poder así hablar de la primera como antecedente de la segunda.

La novela por entregas, o el folletín, han sido considerados como predecesores de la novela policíaca. En **La novela por entregas 1840- 1900** Juan Ignacio Ferreras habla del folletín en doble faceta: como *producción* y como *modo de producir*. Como producción lo integra dentro de la cultura de un momento y espacio dados. Como modo de producir se refiere a los editores y autores que juntos producen una mercancía. El autor relaciona la noción de mercancía con la forma artística que se llama novela y afirma que a través de una producción como la de la novela por entregas nos encontramos con una conciencia colectiva - de grupo o de clase - reflejada en forma novelesca. Pero, insiste en que hay que tener en cuenta que esta conciencia cambia al compás de la historia y busca nuevas formas para materializarse.

Como momento de nacimiento de éste género, Alberto del Monte se refiere al año 1830, cuando se inicia “uno de los más importantes movimientos de comercialización y democratización de la literatura.”⁴⁴ Del Monte se refiere a la aparición de nuevas revistas que constituían una rica fuente de información sobre las ideas políticas de varios partidos, y no sólo de uno, como era habitual, y que se sostenían con la publicidad. También como innovación se refiere al precio del diario - reducido a la mitad, para aumentar el número de lectores - y a la publicación, en apéndice, de una novela por entregas. Resumiendo el proceso, del Monte afirma:

*Se inicia, finalmente, el trabajo anónimo de literatos a precio fijo con obras firmadas por quienes les proporcionaban el trabajo, escritores de éxito, cuya firma asegura el éxito de la novela, pero que, por otra parte, no puede satisfacer con sus solas fuerzas las peticiones de los periódicos y del público. Así nace el roman feuilleton.*⁴⁵

⁴⁴ Alberto del Monte, Breve historia de la novela policíaca, p. 65.

⁴⁵ Ibid., p. 66.

Ferreras distingue dos series de estructuras que influyen e incluso determinan la materialización de la novela por entregas:

- Serie A: los lectores, los editores, los autores y las obras;
- Serie B: los temas y la problemática;

Los lectores representan un factor muy importante del cual dependen directamente los autores, ya que son los destinatarios, los consumidores. Se puede hacer una delimitación del lectorado según varios factores, como por ejemplo, el geográfico, el económico, el sexo, la clase, etc. Afirma que se podía conocer a los lectores a través del precio de la entrega, ya que sólo un lector que no puede pagar un libro entero a la vez compra entregas. En cuanto al sexo, hace referencia a los estudios modernos que señalan que el número de lectoras era superior al de lectores, hecho que se puede explicar por la existencia de más novelas con protagonistas femeninas y que tratan de problemas femeninos. Siguiendo a Ferreras, también hay que tener en cuenta la conciencia de clase reflejada en las obras: abundan las novelas que tienen como protagonistas a jóvenes obreros, mientras los patrones o los miembros de la nobleza o de la iglesia están descritos desfavorablemente, ya que el público es mayoritariamente obrero.

A su vez, los editores son en los empresarios, ya que se trata de una empresa típicamente capitalista. Las entregas, como sistema comercial, son instauradas por un grupo de empresarios, no de libreros, con lo cual, se produce un alejamiento de la acción cultural y un acercamiento de la acción económica. El papel de los editores consta de dos pasos: encontrar una idea, un título que el público necesita, y luego encontrar un sistema de distribución. En el primer paso se busca el gusto del público para complacerlo; se trata de un contacto y no de una verdadera comunicación, ya que tal como subraya Ferreras la novela por entregas no innova culturalmente.

Dentro del fenómeno folletín no se puede hablar de la relación autor - obra, sino al revés, de la dependencia obra - autor. Los autores son los productores

cuyo trabajo es contratado o alquilado por los editores. Se puede hablar de autores que escriben por entregas y de los que publican por entregas. La diferencia es importante ya que todas las novelas escritas por entregas tienen unos rasgos que las hacen inconfundibles: la improvisación, la imposibilidad de corregir o rehacer el trabajo; se traza un plan - siempre vago para poder así variar la extensión de la obra - con un tema central y una serie de acciones móviles que se pueden acortar o alargar en función de la demanda. El autor tiene un contrato que puede ser cambiado en el curso de la publicación y por lo tanto, se puede dar la situación de una novela escrita por varios autores.

Cuando hablamos de las obras es importante hacer referencia a la forma y a la estructura. Físicamente, se trata de rasgos que aporta el editor, (papel de mala calidad, caracteres de imprenta grandes, abundancia de cursivas, versalitas y versales, abuso de márgenes, blancos, puntos y aparte, numeraciones y subnumeraciones, falta de extensión a pesar del gran número de páginas, etc.), y rasgos que aporta el autor: diálogos cortos, abuso de punto y aparte, división y subdivisión de capítulos, etc. Estos rasgos físicos, que forman la estructura de la obra, son tan importantes, que afectan al contenido de la obra: se puede decir que todas las novelas por entregas pertenecen a un solo grupo ya que, estructuralmente son idénticas.

La novela por entregas es, en primera fase, una obra oral y sólo después texto escrito, ya que el autor dicta, no escribe, y cuenta lo que va creando en su imaginación en lugar de crear situaciones y acciones. Al dictar, el autor utiliza la memoria acústica, lo que hace que muchas frases sean simplemente repeticiones de expresiones orales. Aparte de la memoria acústica, el que dicta recurre a unos puntos de referencia, para Ferreras "coordinadas frasísticas" que tienen que ser simples y que suelen ser descriptivas y tópicas. Su estructura más común es NOMBRE (sujeto de la acción) + ADJETIVO (que predefine la acción) y suele representar el procedimiento más económico de la escritura. Así, por ejemplo, al uso de "el buen padre" le sigue una buena acción del padre, a "el infame consejero" una mala acción del consejero. El

papel de estas coordenadas es el de situar inmediatamente al personaje en la mente del lector, y también del autor.

Los personajes de la novela por entregas son definidos de una vez para siempre, generalmente a través de una frase que se repite cada vez que estos entran en acción; no existe una verdadera caracterización y nunca evolucionan interiormente. Los posibles cambios que se producen en los personajes son más bien una sustitución que una modificación, ya que dentro de la estructura interna del personaje no hay nada que sostenga el cambio, que resulta artificial. Tampoco hay descripciones. Los paisajes son inmóviles y todas las referencias a éste son casi como las acotaciones teatrales. La falta de referencias espaciales se reemplaza por referencias temporales, que, sin embargo, sólo tienen el papel de orientar al autor, ya que en ningún caso determinan la acción. Así se explica el hecho de que los personajes de este tipo de novela no envejecen. Lo mismo vamos a ver en el caso de la novela policíaca, sobre todo si nos referimos al personaje central, al detective.

La novela por entregas es obligatoriamente de aventuras, ya que la acción - siempre clara y simple - es el único recurso que utiliza el autor; en toda novela hay un protagonista que lucha contra un antagonista. El tema central es la aventura y Ferreras distingue al respecto varios tipos de aventuras según los temas: el tema de la orfandad, el tema de la pobreza, el tema de la reconquista de lo perdido, el tema de la persecución y de la liberación final, etc. Y una última aclaración sobre este tipo de novela, que surge y se desarrolla fuertemente a la vez que el acceso al poder social y económico de la burguesía, que impone sus gustos.

Resumiendo, algunos de los rasgos más importantes del folletín son:

- Ser visto como mercancía producida por editores y autores conjuntamente. Podemos hablar, pues, de sistema comercial, o de industria cultural, lo cual coloca sin duda al folletín dentro del fenómeno de la cultura de masas analizado anteriormente.

- El proceso implica un alejamiento de la acción cultural y un acercamiento a la acción económica. Los editores buscan en un principio el gusto del público para complacerlo, lo cual nos hace pensar en la ley de la oferta y la demanda. La novela por entregas no innova culturalmente, sino que se basa en la redundancia. Si, como afirma Ferreras, todas las novelas por entregas se parecen entre sí, lo mismo pasará con las novelas de detective, que siguen una estructura prácticamente invariable.
- Este tipo de obras reflejan - en forma de novela - una conciencia de grupo o de clase, y son, por lo tanto, profundamente ideologizadas. Veíamos el mismo rasgo en la literatura de masas, y también lo veremos perfectamente aplicable a la novela policíaca. A ésta última se la considera como una de las formas narrativas más ideologizadas, ya que sin variación alguna, describe la lucha del bien contra el mal, con la victoria del primero.
- No se puede hablar de la relación autor - obra, sino al revés, de la dependencia obra - autor, ya que muy a menudo se daba el caso de una novela escrita por varios autores. Es lo mismo que afirma Michele Rak, como rasgo de la literatura de masas, sobre la sustitución paulatina del autor cuando el producto alcanza una estabilidad en el mercado.
- Los personajes carecen de una verdadera caracterización y nunca se da en ellos una evolución interior. Por lo general, se los retrata por una frase que se repite cada vez que entran en el escenario. En el caso de la novela policíaca, veremos la misma situación a la hora de caracterizar al personaje central, el detective, de hecho el único personaje sobre el cual el lector recibe algo de información. Todos los detectives más conocidos de la literatura universal se diferencian por alguna réplica que repiten siempre, por algún gesto que les caracteriza, etc. Al no haber evolución, los personajes no envejecen. Lo típico es ver que un detective va a tener el mismo aspecto, la misma forma de hablar y actuar, etc., en todas las

novelas de su autor, aunque haya una distancia de más de 20 años entre las primeras y las últimas.

- No hay descripciones en el folletín y, podríamos añadir que en la novela policíaca tampoco, salvo las necesarias para explicar el delito y su descubrimiento. Por ejemplo, la distribución de las habitaciones en una casa, la posición de una calle en el pueblo, la cercanía o la distancia de otro lugar importante para el esclarecimiento del misterio, etc.

Por otro lado, el folletín desarrolla los temas del Romanticismo, que son los que también interesan al género policíaco. Más allá de las distintas formas de tratarlo, el tema general del folletín es el mundo como conflicto eterno entre el bien y el mal, lo mismo que en el género policíaco. Pero si en el caso de éste último la diferencia entre el bien y el mal está clara, ya que con muy escasas excepciones, el lector sabe perfectamente quien es el bueno y quien es el malo, no pasa lo mismo con el folletín. Como diferencia a la hora de tratar esta lucha, Alberto del Monte apunta, en relación con el fenómeno del folletín el siguiente aspecto:

*Mas como el bien inspira el mal y el mal engendra el bien, entre los exponentes de uno y otro existe una secreta afinidad. El héroe y el antihéroe están generalmente vinculados por un parentesco y el antihéroe se convierte, con frecuencia, en héroe; los personajes del feuilleton son metamórficos porque no son personajes concretos, sino símbolos abstractos de consistencia moral que están en relación dialéctica y generativa entre sí. Y por eso no termina nunca definitivamente el conflicto;*⁴⁶

Como vemos, la mayoría de los rasgos de la novela por entregas son válidos para la novela policíaca. Esto nos lleva a la conclusión que, efectivamente, podemos hablar del folletín como uno de los antecedentes de gran parte del género que analizamos en este trabajo.

⁴⁶ Alberto del Monte: Op.cit., p. 67.

1.3. Desarrollo del género policíaco

¿En qué contexto social y político aparece el género policíaco, y qué hace que tenga tanto éxito durante tanto tiempo? Sobre el momento inicial todo el mundo parece estar de acuerdo: fue en 1841 y su creador Edgar Allan Poe. Pero está claro que el mérito de la "invención" de Poe no le pertenece en exclusiva, ya que es el resultado de un buen conocimiento de la tradición literaria, de la cual elige algunos temas y los reelabora, con mucho talento y, además en un momento histórico que le daba pie a ello.

En la colección Novela Negra del Libro Amigo Bruguera, el número 54, **Peces de colores**, de Raymond Chandler, publicado en 1981, aparecen sus **Apuntes sobre la novela policíaca** escritos en 1949, donde afirma:

*Se trata de un género que nunca ha decaído. Y a ello se debe el error de los que anuncian su decadencia y su desaparición. Como su forma nunca ha sido mejorada, jamás ha llegado a ser modificada. Los académicos no se han metido con ella. Sigue siendo demasiado fluida y variada como para admitir una fácil clasificación, y su influencia sigue siendo aún muy extensa. Nadie sabe exactamente qué es lo que la hace funcionar, y con frecuencia algunas novelas policíacas famosas carecen de una u otra de las cualidades estimadas como esenciales. La novela policíaca ha dado mayor cantidad de mala literatura que cualquier otra forma de ficción, y probablemente mayor cantidad de buena literatura que cualquier otro género literario de tan amplia aceptación y estima.*⁴⁷

Sobre este punto Juan del Rosal sostiene una opinión distinta, pues considera que sí ha habido y hay un desarrollo del género, en cierta medida impuesto por la necesidad; es decir, el cambio se debe a su intento por sobrevivir:

La novela policíaca moderna por lo mismo que ha perdido su aire pasado de truculencia y misterio, afinca sus elementos en el esquema psicológico de sus revueltos personajes, describe

⁴⁷ Raymond Chandler: Peces de colores, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981, p. 18.

*bellamente el mundo circundante de ellos y utiliza recursos y elementos para sus fines propios, con la misma delicadeza literaria y el mismo aire de humor de la novela general. Lo que pasa es que en la policiaca escasean las buenas y abundan más las malas obras. [...] Al menos la novela policiaca sigue fiel a una serie de principios literarios, en tanto que la novela actual tiene más de biografía o de cualquier otra cosa que de novela.*⁴⁸

Lo mismo opina José F. Colmeiro:

*La novela policiaca, por su parte, no se ha mantenido tampoco estable e inmutable a lo largo del tiempo, como una parcela perfectamente definida y delimitada. Más bien al contrario, ha tenido múltiples transformaciones, ha traspasado las barreras convencionales entre géneros y categorías literarias y ha cruzado incluso las tradicionales fronteras nacionales.*⁴⁹

Lo que parece evidente es que su origen ha sido la "literatura seria". Un argumento a favor de esta afirmación es precisamente Edgar Allan Poe, considerado como creador del género, quien está catalogado como un autor de literatura de muy buena calidad. Y sean las que sean las razones que le han hecho escribir sus relatos de crímenes, su estilo o su forma de ver las cosas (de poeta con un pensamiento profundo) no desaparecen a la hora de concebir estas historias, eso sí, enfocadas desde otro punto de vista. Sus cuentos de temática detectivesca han tenido más tarde mucho éxito y a nadie se le ha ocurrido considerarlos como un tipo inferior de literatura. Posiblemente el decaimiento se produjo, entre otras cosas, como consecuencia de la evolución de las editoriales y de la imprenta hacia una producción masiva y popular, y de la irrupción de la novela **feuilleton** que influyó en el género policiaco con la transmisión de algunos temas.

⁴⁸ Juan del Rosal: Op.cit., p. 22.

⁴⁹ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 16.

Más o menos en la misma línea se inscribe la opinión de Umberto Eco referente al origen de la cultura de masas:

La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un ethos propio, han hecho valer en diversos períodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado pues proposiciones que emergen de abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia. Por otro lado, una cultura burguesa - en el sentido en que la cultura "superior" es aún la cultura de la sociedad burguesa de los últimos tres siglos - identifica en la cultura de masas una "subcultura" con la que nada la une, sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura "superior".⁵⁰

Podemos afirmar que la novela policíaca ha tomado prestados de la literatura seria varios rasgos: la forma - de novela o de cuento - el misterio explicado, el tema de la fuga y la persecución, la deducción, ya que siempre ha habido novelas donde se encontraban estos antecedentes, sin que por eso se las pueda considerar pertenecientes al género detectivesco. Estos rasgos, una vez fusionados y trabajados, aislados de las obras literarias a las que pertenecían originalmente, han creado un nuevo tipo de escritura.

Para Alberto del Monte, el siglo de la Ilustración tiene un papel muy importante en el desarrollo del género emergente, debido a la nueva realidad histórica: la divulgación científica, la exaltación de la raza humana, el

⁵⁰ Umberto Eco: Op.cit., p. 28.

especial interés por la criminalidad y la justicia, por el misterio, la tendencia a lo nocturno, a lo desolado, a lo pintoresco, a las sociedades secretas, a lo terrorífico, etc., constituyen antecedentes de la novela policíaca, sin poder hablar todavía de un género asentado, con una difusión generalizada. Este gusto por el misterio y el terror se traduce en una serie de obras en las que el misterio era explicado racionalmente, y el terror disipado al final, obras que se pueden recoger en el "género del misterio racionalizado", y de las cuales citamos algunas: **Histoires des imaginations extravagantes de M. Oufle** (1712) de Laurent Bordelon, **Les lutins du chateau de Kernosy** (1710) de la condesa de Murat, **Gedanken von Gespenstern (Ideas de los fantasmas)** (1731) de C. Bohemi, **Philosophische Abhandlung von Gespenstern (Tratado filosófico de los fantasmas)** (1748) de G. W. Wegner, **Der Gross Cophta** (1792) de Goethe, **Der Geisteseeher (El visionario)** (1798) de Schiller. Todas estas historias tratan de apariciones y fantasmas, de hechos aparentemente sobrenaturales, pero explicables de una forma totalmente racional. En el siglo XVII hay que mencionar también la novela de terror, antecedente de la novela negra, cuyos representantes más destacados son Ann Radcliff, M. G. Lewis, Horace Walpole, cuya tradición será continuada por la novela de horror, por un lado y por el tema romántico del bandido, y más tarde del criminal idealizado, por el otro.

Es el Romanticismo quien añade los ingredientes que faltaban todavía para que este tipo de literatura llegase a ocupar el lugar hacia el cual se dirigía. El éxito de las obras protagonizadas por aventureros y criminales (vistos como expresión del conflicto del individuo contra la sociedad) y el interés por los estratos más bajos de la sociedad y por el problema de la justicia, han ido preparando el camino de la aparición de memorias y biografías de estos personajes, elaboradas literariamente. Quizás el ejemplo más importante es la aparición en 1828 de la **Memorias** de Eugène François Vidocq, un excriminal convertido posteriormente en agente secreto de la policía de París, que más tarde ocupó cargos de importancia dentro de ésta, y que fue el creador de la primera agencia de policía privada. Y aunque muchos críticos no consideran

que sus libros pertenecen al género detectivesco, ya que Vidocq no es un verdadero detective por no utilizar métodos racionales o científicos, el profundo conocimiento de los hechos descritos - los preparativos y las acciones de la policía, la captura de los culpables, etc. - le aseguraron un indiscutible éxito a su autor. El resultado se hizo sentir tanto en el plan literario, como en el social. En el plan literario, destacaríamos la influencia de este nuevo héroe en la literatura nacional e internacional, mientras que en el plan social cabe destacar el cambio producido: de ser un personaje odiado y temido, Vidocq se hizo popular y simpático entre el público. El aventurero con un pasado oscuro, que lucha contra el mal, su antiguo ser, que busca el sitio de su nuevo ser y que vive en el límite de la sociedad. O, como lo describe Alberto del Monte, es

*una figura típicamente romántica, al menos en su transformación literaria y en la imaginación popular. Esto explica la sugestión que ejerció en la literatura posterior, aun cuando sea un bandido convertido en espía y aun cuando sus Mémoires contengan sólo y todavía temas de "fuga y persecución."*⁵¹

Las **Memorias** de Vidocq fueron pronto traducidas al inglés por George Barrow y, seguidamente tuvieron mucho éxito, ya que en Inglaterra siempre habían tenido aceptación historias de criminales como: **The London Spy of the Frauds of London** (1809) de George Barrinton, **The London Guide and Stranger's Safe-guard** (1818) de William Perry, o **Celebrated Trials and Remarkable Cases of Criminal Jurisprudence** (1825), cuyo autor es el traductor de las **Memorias** de Vidocq, etc.

En 1841 el mismo Poe publica dos artículos sobre la novela de Charles Dickens, **Barnaby Rudge**, novela histórica donde se produce un crimen misterioso. El primer artículo apareció antes de que terminara la publicación de la novela, y en él Poe anticipa la solución del crimen, y de paso expone sus ideas sobre el cuento. En su opinión,

⁵¹ Alberto del Monte, Op.cit., p. 47.

*debe ser corto y todas sus partes deben tender al único efecto que el autor se ha fijado. Si el escritor quiere atraer la curiosidad del lector, debe procurar de todas formas no dejar entrever la solución del misterio hasta el final, pero al mismo tiempo no ha de desviar al lector falseando los hechos y no desviarse él mismo del fin propuesto con elementos narrativos extraños al misterio y a su solución.*⁵²

Una opinión similar es la de Raymond Chandler que en **Apuntes sobre la novela policiaca** afirma :

*La situación inicial y el desenlace deben tener unas motivaciones verosímiles. Deben mostrar los actos verosímiles de personajes verosímiles en una situación verosímil, recordando además, que la verosimilitud depende en buena parte de un problema de estilo. Esto pone en entredicho la mayoría de los finales con truco, así como las historias que pretenden <<rizar el rizo>>, en las cuales el personaje más improbable resulta ser el criminal, sin conseguir convencer a nadie. Pone en entredicho asimismo una mise en scène complicada como la que construye Agatha Christie en Murder in the Calais Coach, donde el número de coincidencias necesarias es tan enorme que nadie puede creer realmente en ellas.*⁵³

Podríamos resumir que los antecedentes del género policiaco son, a parte del folletín, la novela de terror y la de misterio; porque las historias de misterio se dirigen a un rasgo humano fundamental, de conocer lo desconocido, que ha caracterizado al lector, o auditor, de siempre. Las historias de misterio dependen principalmente de una trama que trata con lo sorprendente, lo misterioso o lo inesperado. Pertenecerían a este grupo las historias de miedo, de intriga, de hechos extraños y también hay quien considera aquí las historias de detectives. Podríamos por lo tanto, hablar de las historias de fantasmas, que han fascinado desde siempre, y de las **riddle stories**. Éstas últimas no tratan normalmente de crímenes, sino de alguna situación

⁵² Alberto del Monte: Op.cit., p. 57.

⁵³ Raymond Chandler: Apuntes sobre la novela policiaca, en Peces de colores, Op.cit., p. 5.

misteriosa que parece inexplicable, pero que al final resulta tener una explicación muy lógica y razonable.

El modelo de la **riddle story** es muy parecido al de la historia de detective: al lector se le confronta con un número de hechos misteriosos cuya explicación le es ocultada hasta el final para despertarle así la curiosidad. La solución debe ser un truco inteligente del autor, que la tiene que idear de tal forma que el lector no la adivine antes de tiempo. Igual que en el caso de la historia de detectives, al autor tiene que construir un esquema coherente, donde el misterio debe ser total, y que resulte perfectamente creíble cuando se descubre la solución, es decir que la solución debe realmente explicar el misterio. La diferencia que hay entre las dos es que en la **riddle story** no hay claves, ni para ayudar, ni para engañar al lector, como en la historia de detectives. De los tipos más frecuentes mencionaríamos a las historias que tratan de búsquedas de tesoros, de criptogramas, etc.

Uno de los autores que une las historias de misterio, las **riddle stories** y las historias de detectives es Edgar Allan Poe, en cuyos cuentos se encuentran los temas de las primeras dos. En **El escarabajo de oro**, por ejemplo, Poe combina el tema del criptograma con la búsqueda de un tesoro. En cuanto a las historias de crímenes, el autor conocía las **Memorias** de Vidocq, de quien presta el método de registrar la casa en **The Purloined Letter**, y al cual cita como un hombre con una gran intuición y tenacidad, pero sin disciplina intelectual. Por otro lado, en cuanto a la tradición de misterio y terror, algunos de los cuentos de Poe son considerados como los mejores del género. Como hombre de su tiempo, Poe se siente atraído por la ciencia y la pseudociencia, lo cual hace que el método de trabajo de Dupin sea uno puramente analítico.

Al instaurar el género detectivesco, Edgar Allan Poe promueve algunos temas que, aunque ya existían en la literatura anterior, aparecen “revestidos de una nueva actualidad.”⁵⁴ Estos temas los recoge Alberto del Monte del siguiente modo:

⁵⁴ Alberto del Monte: Op.cit, p. 59.

1) un misterio aparentemente inexplicable (por algo eligió Poe para The Murders in the Rue Morgue el enigma de la cámara cerrada, del lugar impenetrable en que ha penetrado el asesino, verdadero desafío a la razón y al conocimiento humano); 2) inocentes sospechosos por indicios superficiales; 3) observaciones y razonamiento como método de investigación; 4) imprevisibilidad de la solución, que, sin embargo, es tanto más sencilla cuanto más inexplicable aparece el misterio; 5) procedimiento por eliminación de todas las posibilidades, de forma que la solución propuesta, por lo mismo de presentarse al principio como increíble, no puede ser sino exacta; 6) superioridad del detective diletante sobre la policía oficial y relieve otorgado al detective mediante la asociación con un amigo suyo privado de sus dotes intelectuales. Pero lo más importante es que por primera vez aparece el esquema narrativo de un misterio, constituido por un crimen o por una culpa, resuelto mediante la detection, es decir, el esquema de la novela policíaca. El razonamiento vence a la irracionalidad.⁵⁵

José F. Colmeiro apunta al hecho de que al principio los cuentos de Poe no tuvieron una buena acogida entre el público culto, y que fue a raíz de las traducciones de Baudelaire cuando se propagaron en los círculos intelectuales europeos. A pesar del éxito que finalmente tuvieron estos cuentos, el nuevo género no se asentó y difundió inmediatamente. O, como asegura este autor,

no llegó a cuajar como <<literatura popular>>. Prueba de ello es que Poe no persistió en esta nueva forma narrativa y su creación no tuvo inmediata continuación en otros escritores; solamente cuarenta años más tarde, cuando Conan Doyle utilizó el modelo de Dupin para la creación de Sherlock Holmes en A Study in Scarlet habría de convertirse la novela policíaca en verdadera <<literatura popular>>.⁵⁶

⁵⁵ Alberto del Monte: Op.cit., pp. 59-60.

⁵⁶ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 32.

Las historias de Conan Doyle registraron un éxito masivo, y es ahora cuando se puede hablar del asentamiento definitivo de un nuevo género literario, con numerosos seguidores e imitadores: el de la novela enigma. El modelo propuesto por Poe, continuado y mejorado por Conan Doyle, es respetado por los demás escritores que no se salen del esquema inicial. El género alcanza la llamada <<edad de oro>> con nombres como Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, o Ellery Queen que, insistimos, continuaban la tradición de la novela enigma, que gozaba de la “particular predilección de la clase intelectual”⁵⁷, y cuyo propósito era esclarecer el misterio respondiendo a la serie de preguntas ¿quién?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿dónde? y ¿por qué?. Nos referiremos a esta clase de novela más ampliamente en el capítulo dedicado a tipos de narrativa detectivesca. Pero antes hay que hacer una referencia a algunos representantes de la novela clásica policíaca, como por ejemplo Chesterton o Simenon, que destacan por su interés en el desarrollo psicológico de sus personajes, en el aspecto moral de la lucha entre el bien y el mal, lo que añade una intención de "literariedad" prácticamente inexistente en los demás escritores que, poco a poco, habían ido dejando de lado los aspectos que no les servían: descripciones del entorno, caracterización de los personajes, etc., concentrándose únicamente en la trama. La renuncia a la literariedad y a la estética ha sido voluntaria: sólo el enigma, el misterio cuenta. Todo lo demás es apenas esbozado, para no quitar protagonismo a la acción y a la deducción. Creemos que ésta ha sido la opción de los grandes de la novela tradicional. Los demás, muy numerosos, se han complacido con imitar este esquema, a veces malamente, tanto por el éxito asegurado, como por otros motivos que desarrollaremos más en adelante, relacionados con la productividad y la mayor comodidad, tanto del emisor, como del receptor.

Durante mucho tiempo estos rasgos han servido, pero con los cambios de la sociedad, las necesidades del público, cada vez más amplio, también cambian. Lo que era suficiente para un gran sector del público, ya no lo es, en parte porque sube el nivel cultural medio. Por otro lado, este tipo de literatura

⁵⁷ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 33.

siempre ha ido al mismo paso que la sociedad, pues describe un entorno perfectamente reconocible para el lector, y por lo tanto, debe cambiar a la vez con ella. Por todo ello, se oyen cada vez más voces que la encasillan como literatura popular, de baja calidad. Creemos que lo que se produce por todas estas razones y muchas más, es una nueva vuelta hacia la literatura seria. Los personajes de la novela policíaca moderna son cada vez más personajes plenos, caracterizados, algunos, muy a fondo. El lector sabe qué es lo que piensa y siente el detective, qué es lo que ha movido al criminal en sus actos, qué entorno rodea a los personajes, etc.

Paralelamente con la novela policíaca clásica, principalmente europea, se produce un cambio radical en la americana. Como veremos en el capítulo de la narrativa **hard-boiled**, se crea una nueva escuela, la de la novela llena de acción, violencia, sexo y pesimismo. Es una novela crítica, realista, que poco tiene que ver con la novela europea, ya que el cambio afecta a todos los elementos: el detective y su propósito, el entorno en que éste se mueve, ya que no hay un único misterio que esclarecer, sino un sinfín de delitos que hace imposible el intento del detective de restablecer el orden. Dashiell Hammett es considerado el creador de esta escuela, seguido con mucho talento por Raymond Chandler.

Salvador Vázquez de Parga sostiene en el principio de su libro **Los mitos de la novela criminal** que la novela policíaca es un producto típico de las sociedades de sistema económico capitalista y se apoya en dos argumentos principales: porque este tipo de sociedad, basada teóricamente en principios democráticos, es el único que puede propiciar el nacimiento del detective privado o aficionado y descubrir los procedimientos y los vicios de la policía oficial, y dos, porque el capitalismo democrático admite su propia crítica y posibilita una civilización del ocio.

Una vez identificado el momento de la aparición del género, interesa esbozar los rasgos de la época. Hacia el final del siglo XIX, la ficción detectivesca llega a ser un género literario independiente. Los cambios sociales específicos

que han creado el terreno fértil para su aparición han sido la reforma del sistema legal y penal, y el establecimiento de las fuerzas modernas de policía. Hablando sobre este asunto, Heta Pyrhönen afirma lo que sigue en **Murder from an Academic Angle: an Introduction to the Study of the Detective Story**:

*Estructural y temáticamente el género emergente ha incorporado y avanzado ideas no sólo sobre el crimen o sobre nuevas formas de vigilancia social, sino también sobre la posición del individuo dentro de la sociedad. Palmer (1978) considera que la narrativa detectivesca se basa en la combinación ideológica entre el miedo a la conspiración y el individualismo competitivo. Él interpreta el primer elemento como el sentimiento de amenaza que experimenta la clase media frente al desarrollo de la clase obrera. Se sentían en peligro por un lado, debido al fortalecimiento del papel político de la clase obrera, y por el otro, debido al número cada vez más grande de violaciones contra la propiedad privada. El segundo elemento, el individualismo competitivo, tiene que ver con la tensión existente entre la individualidad y el comunitarismo.*⁵⁸

A su vez, Palmer concluye que antes había dos tipos de crímenes: las ofensas contra el orden inmanente del mundo, y las ofensas contra la comodidad civil momentánea. En un principio, los crímenes económicos no se consideraban como transgresiones contra el orden natural del mundo. Pero a medida que se producía una mayor difusión de la riqueza dentro de la clase media, la necesidad de proteger esta prosperidad recién adquirida, ha ayudado a promover la opinión de que las leyes de la economía política se deberían promover como leyes naturales. El papel de la narrativa detectivesca en esta época de transición, afirma Palmer, era de combinar los dos tipos de crímenes en uno:

Aunque el número de crímenes violentos era cada vez menor, los crímenes económicos, especialmente los robos, eran cada vez más

⁵⁸ Heta Pyrhönen: Murder from an Academic Angle: an Introduction to the Study of the Detective Story, Camden House, 1994, p. 94.

*frecuentes. Las historias de detectives, al presentar uno de los crímenes más malvados, el asesinato, han ayudado a mostrar las actividades del criminal como una conspiración contra las leyes naturales: haciendo que todo el mundo pensara que el crimen era una ofensa en contra de la naturaleza, la criminalidad en todos sus aspectos se podía presentar como un fenómeno unitario inmensamente amenazador.*⁵⁹

En el siglo XIX, la rápida urbanización y el impacto de las ideas radicales políticas - sobre todo socialistas - han ido preparando y acostumbrando a la clase media con la idea que un cuerpo de profesionales podría ser útil para ejercer un control social y para proteger las instituciones políticas. De esta manera, las actitudes anteriores, hostiles a la aplicación de la ley estaban cambiando poco a poco. Dicho de otra forma, la narrativa de detectives ha ayudado a camuflar las conexiones complejas que existían entre estado, propiedad, ley y justicia. Y como los policías reales no pertenecían a la clase social medio-alta, no se les podía presentar como héroes; en cambio un amateur brillante o un asesor privado como Sherlock Holmes sí podía ocupar esta posición. Nos gustaría añadir en este punto que tal vez el éxito de las primeras novelas o cuentos de detectives se debe justamente al hecho de que los primeros héroes no pertenecían al cuerpo de policía, todavía odiado y temido, sino que eran personajes misteriosos y hasta heroicos. El permanente conflicto entre el detective, valiente e inteligente, y el policía, incapaz de dar con la verdad, empieza con Vidocq y con Dupin.

⁵⁹ Heta Pyrhönen: Op.cit., p. 94.

CAPÍTULO 2: El género como fenómeno social y comunicativo

A lo largo de la historia de la novela de detectives se ha notado el deseo de los autores de que el género fuera cada vez lo más auténtico posible y, al mismo tiempo, que representara un reflejo fiel de la escena sociológica. Esta tendencia es evidente si pensamos en su evolución. Como veremos más adelante, hay varios tipos de narrativas policíacas, cada uno requerido por un determinado momento histórico y por un público en continuo cambio ideológico. La novela clásica de detectives, que representa la primera variante, apareció en el siglo XIX y, teniendo en cuenta las preocupaciones del momento, tenía como motivo central la superioridad del razonamiento humano. Los cambios sociales, la realidad urbana americana del siglo XX representan la principal preocupación del tipo **hard-boiled**, y explican la necesidad de su aparición. La novela antidetective, o metafísica, tiene como punto de referencia la sociedad postmoderna, caracterizada por inseguridad y desorientación. En los tres casos hablamos de formas literarias que, como cualquier otras formas de arte, tienen que buscar nuevas estrategias para responder a las nuevas necesidades culturales del público al que se dirige.

Esta evolución se refleja también dentro de la obra de un mismo autor: por ejemplo, si se analiza la obra de Agatha Christie en su continuidad, es decir, los cambios que aparecen entre las primeras novelas y las más tardías - sin hacer referencias a los cambios de la técnica narrativa - o si se echa una mirada a la novela americana de tipo **hard-boiled** detective.

En los principios de su actividad literaria, Agatha Christie opta por un espacio rural soleado, poblado con seres sencillos y caseros que podrían ser los habitantes de su tierra natal - Devonshire. La cristalización de este espacio son pueblos como St. Mary Mead, Market Basing o Styles, lugares idílicos

donde, aunque de vez en cuando ocurran cosas malas, el lector se siente seguro.

Una nota discordante dentro de la armonía pastoril la introduce Poirot por el hecho de ser extranjero, según podemos ver en **El testigo mudo**:

Por rara casualidad, nuestra primera tentativa para orientarnos no tuvo una respuesta acostumbrada: <<Lo siento, soy forastero>>. Según parecía, eso daba a entender que no había forasteros en Market Basing. Esa fue la impresión que sacamos. Ya me había dado cuenta de que Poirot y yo mismo, especialmente Poirot, teníamos que llamar la atención. Resultábamos, por fuerza, sobre el fondo apacible de aquel viejo pueblo inglés, firmemente agarrado a sus tradiciones. [...]

- ¡Válgame Dios! - me quejé -. Hay algo en este pueblo que me hace sentirme extremadamente notable. Y usted, Poirot, tiene un aspecto notable por completo.

- Cree usted que van a darse cuenta de que soy extranjero, ¿no es eso?

- Es cosa que clama al cielo - le aseguré.

- Y sin embargo, mis ropas están confeccionadas por un sastre inglés- refunfuñó Poirot.

- El hábito no hace al monje - continúe.⁶⁰

Todo el mundo tiene que reconocer la excepcional inteligencia del pequeño detective belga, algo que suele ocurrir al final de cada historia, pero eso no hace que se olviden que sólo es un extranjero más bien ridículo. Como prueba de ello, Poirot llega, resuelve el caso y se va. Nunca se integra en los dramas de la sociedad burguesa inglesa.

A medida que pasan los años y la sociedad inglesa cambia, también cambia el tono de la autora. El sueño bucólico va desapareciendo, los descontentos de la civilización industrial llegan de un centro urbano a otro pasando por un

⁶⁰ Agatha Christie: El testigo mudo, Barcelona, Editorial Molino, 1975, p. 43.

espacio rural cada vez más reducido. Las cosas ya no son lo que eran, por mucho que se parezcan, y nadie mejor para recordárnoslo una y otra vez que Miss Jane Marple, la habitante más representativa de St. Mary Mead:

*He de confesar- observó Miss Marple- que también a mí me resultan muy queridas las pocas cosas que poseo... ¡me traen tantos recuerdos! Lo mismo ocurre con los retratos. Hoy en día la gente tiene tan pocos retratos...*⁶¹

*Otro signo de los tiempos - dijo Miss Marple -. ¡Es tan frecuente hoy en día no conocer a los parientes más jóvenes! En otros tiempos, dado que era costumbre que las familias se reunieran para las grandes ocasiones, eso hubiera resultado imposible.*⁶²

*He de tener en cuenta los tiempos que vivimos, inspector.*⁶³

En los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial, Agatha Christie estaba buscando instintivamente un equilibrio que todavía era posible y que consistía en una intrusión del lector en el mundo ideal - que éste último conocía de sus sueños. El propósito era mantener vivo un mundo mucho mejor que el presente, que el lector sabía que había existido, y que si aún existía en alguna parte, tenía los días contados. En Styles St. Mary, igual que en St. Mary Mead o en Market Basing, hay hermosas casas antiguas con escaleras anchas y puertaventanas, con jardines de estilo antiguo y pabellones de verano. La gente que vive aquí se viste para la cena y baja a las siete y media en punto, y respeta un verdadero ritual cuando sirve el té.

*En el pueblo, la hora oficial para hacer llamadas entre vecinos era de nueve a nueve y media. [...] Durante el día podía haber otras llamadas más esporádicas, pero hacer uso del mencionado aparato después de las nueve y media de la noche se consideraba de mala educación.*⁶⁴

⁶¹ Agatha Christie: Se anuncia un asesinato, Barcelona, Editorial Molino, 1995, p. 169.

⁶² Ibid., p. 170.

⁶³ Ibid, p. 264.

⁶⁴ Agatha Christie: Un cadáver en la biblioteca, Barcelona, Editorial Molino, 1995, p. 20.

Pasando revista a la creación literaria de Agatha Christie, en **Death Deferred: The Long Life, Splendid Afterlife and Misterious Workings of Agatha Christie**, 1983, David Grossvogel se refiere al período comprendido entre 1925-1950 con el nombre de la época clásica y la caracteriza de la siguiente manera:

*Está clarísimo que en el momento en que la euforia de las victorias de la Segunda Guerra Mundial se había evaporado, el equilibrio delicado que ella [la autora] había conservado hasta entonces ya no se podía mantener. Hasta su desaparición, era posible leer en Poirot los cambios profundos del mundo en el cual él apenas se había entrometido: Agatha Christie siguió escribiendo, pero tanto ella como sus lectores estaban afectados ya por otros miedos y otros deseos. [...] La guerra había colapsado muchas estructuras sociales que la ilusión había mantenido después de su existencia real. [...] Poirot empezaba a expresar el sentido cada vez mayor de Christie de desaliento frente a la afirmación y la vulgaridad del nuevo dinero, al deterioro de los antiguos valores, al desasosiego del exilio en un mundo de rápidos y esenciales cambios donde el contacto social sólo podría ser con reservas y poco convincente.*⁶⁵

El personaje más difícil de mantener sin cambios es, por lo tanto, el mismo Poirot. Sigue siendo el hombrecillo que mezcla el inglés con expresiones francesas, que presume de su inteligencia y que utiliza sus células grises como siempre, pero es ahora más vivo, consciente del paso del tiempo y cada vez más nostálgico. No es simple casualidad que su último caso ocurra en Styles St. Mary, igual que el primero, cerrando así el círculo. El tono de nostalgia lo da primero Arthur Hastings, ya en las primeras líneas de la novela:

¿Quién es el que en el momento de revivir una vieja experiencia, o de sentir una antigua emoción, no se ha notado asaltado por cierta

⁶⁵ David Grossvogel: *Death Deferred: the Long Life, Splendid Afterlife and Misterious Workings of Agatha Christie*, en *Essays on Detective Fiction*, p. 10.

*repentina idea? <<Yo he hecho esto antes>> ¿Por qué estas palabras han de impresionarle a uno siempre tan profundamente?*⁶⁶

Hastings va allí para encontrar a Poirot, el hombre que iba a dar forma a su vida, que había de modelarla mediante su influencia, y que desde los días de su primer caso había sido el más querido de sus amigos. ¿Y cómo encuentra Hastings a Poirot?

*En nuestro último encuentro, yo había experimentado una fuerte impresión, quedándome muy entristecido. Era un hombre ya muy viejo, convertido en un inválido, o poco menos, por efecto de la artritis.*⁶⁷

La novela de tipo **hard-boiled detective** se desarrolla en los años veinte y tipifica el cansancio y la preocupación de la gran ciudad americana en el período de postguerra. La ciudad se enfrenta a un mundo brutalizado y quebrado por una guerra sucia y por una corrupción que está en todas partes. En la época de la que estamos hablando la ciudad era cada vez más importante política y económicamente, ya que, según apunta George Grella, menos de la mitad de la población vivía ya en pequeños pueblos o en fincas. La ciudad albergaba también a las olas de inmigrantes que representaban para muchos otra amenaza a la sociedad americana tradicional. A todo eso hay que añadir a las **flappers** - las jóvenes mujeres modernas de los años veinte que iban en contra de las convenciones, que pintaban a la mujer americana como la guardia moral de la sociedad - y a los **gángsters**. Así es como se presenta el fenómeno urbano cuando nace el detective **hard-boiled**. Y la novela americana intenta convertirse en reflejo de este fenómeno. Como afirma John Cawelti, la verdadera hostilidad de la narrativa **hard-boiled** se dirige a las mujeres y a los ricos (ya que riqueza significa corrupción), pero esta repulsa se mezcla con la atracción y el deseo. El hecho de que la mujer adquiriera un papel tan importante en estas novelas se debe a la función, cada vez más importante que adquiere en la vida real.

⁶⁶ Agatha Christie: Telón, Barcelona, Editorial Molino, 1975, p. 5.

⁶⁷ Ibid, p. 6.

*La tensión crece debido al nuevo estatus de la mujer, vista como competidor económico y social, pero también como objeto de deseo sexual y símbolo de popularidad. [...] Cuanto más independiente económica y socialmente sea la mujer, más amenazados se sienten la estima y el estatus masculinos. La única resolución posible para la inseguridad causada por el conflicto entre la necesidad de las mujeres como realización sexual y social, por un lado, y la amenaza de la independencia y dominación femenina, por el otro, es poseerlas y destruirlas a la vez, una meta que sólo se puede alcanzar en la fantasía.*⁶⁸

La novela de los duros expresa las inquietudes y preocupaciones de la época, y sus lectores se pueden reconocer fácilmente en los sentimientos, sensaciones y deseos que experimenta el detective. Además lo necesitan para tener esperanza. Esto en cuanto a temas y motivos. Interesante también es ver cuáles han sido las condiciones estrictamente económicas que han transformado la producción de este tipo de literatura, y en general la literatura de fórmula, en un fenómeno social en los Estados Unidos.

De una forma parecida al fenómeno de la novela por entregas, el autor comparte el protagonismo con los editores y los lectores. Los editores intervienen en el proceso no por motivos de la estética de la escritura, sino para dar al lector lo que éste quiere, y lo hace después de sopesar el argumento más importante: las ventas. Aparte de esta forma de comprobar las expectativas, también recurre a las cartas que estos mandan a las revistas, a votaciones para elegir al autor favorito, etc. todo demostrando claramente que el lector es la clave del proceso.

Cabe destacar también que la fórmula se desarrolla en una fase especial de la historia de las publicaciones en los Estados Unidos. La industria editorial aumenta a la par con la expansión de la población y del número de lectores.

⁶⁸ John G. Cawelti: Op.cit., p. 159.

La población de los Estados Unidos aumentaba rápidamente, de 50.155.783 en 1880 a 105.710.620 en 1920, y el analfabetismo menguaba dramáticamente de 17% en 1880 a 6% en 1920.⁶⁹

Además, el desarrollo desmesurado de los centros urbanos hace que la distribución de las revistas sea más fácil y más barata. En su deseo de captar más público, los editores empiezan a bajar los precios, lo que facilita una mayor penetración en el público.

⁶⁹ Cynthia Hamilton: Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America, Macmillan Press LTD, 1987, p. 55.

CAPÍTULO 3: Características generales del género policíaco

Se han escrito muchísimas novelas policíacas, y también se ha escrito muchísimo sobre ellas. Como género ha sido muy comentado, desde puntos de vista favorables, pero sobre todo desde lo contrario. Defensores o detractores tienen en común el intento de clasificar las reglas por las que se conduce este género, los modelos que utiliza, seguir su desarrollo y también entender qué hace que tenga tanto éxito y cuáles han sido las razones que han impedido su desaparición.

Convendría empezar por definir el género policíaco. O mejor, primero analizar el nombre. Veíamos antes que se trata de una narrativa de origen anglosajón, que recibe el nombre de **detective story**, **detective novel**, o más ampliamente, **detective fiction**, lo cual demuestra, sin duda, el papel central del investigador. Además, se trata en el caso de la novela anglosajona de un detective, profesional o aficionado, y no de un policía oficial. Todo lo contrario que en la narrativa francesa, que recibe el nombre genérico de **roman policier**, y donde la investigación la lleva un policía. Es el caso de los representantes franceses más importantes, como Vidocq, Gaboriau, o Simenon. En muchos países se ha impuesto la denominación francesa: en España **la novela policíaca**, en Rumanía **roman polițist**, etc., pero también nos encontramos con nombres como **Krimi(nal)roman** en Alemania, o también **la novela criminal** en España. Y si el nombre anglosajón nos hacía ver el papel central del investigador, el nombre alemán enfatiza otro elemento, el crimen, sin el cual no se puede construir una narración policíaca. Para José Colmeiro, el hecho de que se llame "policíaca" una narración en la cual no aparece ningún policía, por lo menos no con un papel central, se debe a

la relación metafórica que se ha establecido por la convención entre el significante (<<novela policíaca>>) y el significado (<<narración de investigación criminal>>), relación que se apoya en una sinécdoque del tipo <<la especie por el género>>. De esta

*manera <<novela policiaca>> no designa solamente, como su nombre indicaría, la narración de las pesquisas policiales, sino toda narración inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen (en la que es frecuente, pero no necesario, la participación de un detective, ya sea oficial, privado o aficionado).*⁷⁰

Según Salvador Vázquez de Parga, el fin de la novela criminal en su vertiente fabricación - consumo no es de propagar ideología alguna, sino la diversión y el entretenimiento del lector, aunque como producto humano, nacido en un tipo determinado de sociedad, refleja - para aceptar o para criticar- los principios ideológicos que rigen la sociedad, además de los del autor.

La novela policiaca clásica no es intencionalmente ideológica, pero aun así transmite un mensaje muy claro: una confianza total en la ley y la sociedad, y la defensa del bienestar de la clase burguesa que se ve en peligro por los cambios sociales y económicos. La novela de este tipo necesita el final feliz sin ambigüedad alguna, porque transmite así el sentimiento de tranquilidad y seguridad personal y colectiva, tras la amenaza de la destrucción del equilibrio; el detective se convierte en el defensor del orden social, más que del individuo.

Todo lo contrario ocurre en el caso de la novela **hard-boiled**, donde el detective aparece en oposición a la sociedad. Ésta ya no es un sistema que hay que defender, más bien es algo contra el cual hay que defenderse. Si antes hablábamos de confianza en la ley, ahora hay una desconfianza total en la sociedad y la justicia. Para subsistir en este tipo de sociedad, que aplasta al más débil, el detective necesita usar la máscara de duro, aunque es mucho más vulnerable que el detective de la novela **whodunit**. Esta ideología cuestiona el orden establecido en y por la sociedad. Además, la novela de este tipo no suele tener un final feliz. La visión que ofrece es pesimista, ya que el detective, y por lo tanto, el lector, sabe que su misión de restablecer el orden social, de acabar con la corrupción, es imposible de alcanzar.

⁷⁰ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 54.

Un aspecto interesante es que la mayor parte de los lectores de novela policíaca, independientemente de su nivel cultural, dirían que leen este tipo de novela porque es relajante. Como prueba de ello, se lee en el tren, durante las vacaciones, o el fin de semana, antes de dormir, etc. ¿Cuál es la explicación? Tales estructuras narrativas hacen pasar al lector por un estado de bien, por ejemplo, un viaje - como en **El crimen del Orient Express**, o unas vacaciones - **Diez negritos** - a los que le sigue algo terrible, generalmente un crimen, que siempre finaliza con el descubrimiento y el castigo del culpable. La victoria del detective llega a ser la victoria del lector, que se identifica siempre con este personaje y no con otro. Añadamos el hecho de que, cuando estamos en sitios seguros, nos gusta que nos asusten. Lo mismo pasa con los niños que de pequeños disfrutaban de cuentos o juegos crueles y muy violentos.

Juan del Rosal defiende este tipo de literatura, apoyándose en la teoría de R. Caillois, según la cual la novela policíaca no sólo es un género literario, pero que además es un género muy exigente consigo mismo:

*En contradicción con esa tendencia general a la anarquía, la novela policíaca se distingue por inventarse cada vez más reglas propias, a tal punto, que en vano se buscaría en la producción literaria otro género que obedezca a una legislación determinada y se complazca en tomarla cada vez más estrecha.*⁷¹

Así pues, la novela policíaca obedece a concretas y precisas reglas. Por ejemplo, la novela empieza con un hecho delictivo - asesinato, homicidio o algún delito complejo de asesinato y robo. Todo lo que sigue se dedica al desfile de hechos y personajes, haciéndonos entrever los hilos que conducen al descubrimiento, hasta que al final se despeja la incógnita y se nos cuenta *cómo* sucedió en efecto el hecho.

Según John Cawelti, hay tres condiciones mínimas que se deben respetar a la hora de escribir una novela policíaca:

⁷¹Juan del Rosal, Op.cit., pp. 24-25.

*Si una obra no respeta estas tres condiciones, entonces es otra cosa: (1) tiene que haber un misterio, i.e., ciertos hechos pasados, básicos, relacionados con la situación y con un número de personajes centrales, se tienen que ocultar al lector y al protagonista hasta el final o, como en el caso del subgénero **police procedural**, el lector debe entender que estos hechos le han sido ocultados al protagonista; (2) la historia se debe estructurar alrededor de una investigación, con el investigador como protagonista, y la investigación como acción central; sin embargo, los hechos que se ocultan no tiene que ser sobre el protagonista; (3) los hechos ocultados se tienen que dar a conocer al final. Sólo cuando estas condiciones rudimentarias son presentes, una historia será capaz de generar el interés particular y las satisfacciones del género detectivesco.*⁷²

Es una literatura que absorbe a grandes y a pequeños que se lee más que cualquier otro género, y aunque antes era literatura de kiosco, ahora inunda el mercado del libro, y se imprime cada vez más cuidadosamente. Además, subraya, la literatura policíaca suministra argumentos al cine y asoma su faz por entre la literatura llamada seria. A estas opiniones favorables se oponen muchas que consideran a la novela policíaca un tipo inferior de literatura. Un ejemplo son las palabras de José Antonio Cortázar en **Reivindicación de Jules Vernes**, que la considera sólo un estilo de segunda categoría que muchas veces no llega siquiera a participar de la esencia artística. Cortázar no niega la existencia de alguna buena novela de detectives, pero insiste en que la gran mayoría sólo tienen de validez la dificultad de la charada, el esclarecimiento del enigma:

No conozco a nadie que lea las novelas policíacas por la belleza de la narración o la creación de los tipos, ni siquiera por el interés del argumento en sí; lo esencial de lo policíaco reside en el descubrimiento del criminal, y una vez conseguido esto, la obra deja

⁷² John G. Cawelti: Op.cit., p. 132.

*de interesar. Todavía no he encontrado tampoco quien haya leído dos veces una novela policíaca; y es que una vez descifrado el misterio, ninguna posee la suficiente sustancia literaria para cautivar el ánimo del lector. Más aún: si por casualidad se conoce de antemano el asesino, podemos tener la seguridad de que no leeremos la obra, por muy afamada que sea.*⁷³

Un argumento en contra de esta teoría lo podrían constituir las películas o series policíacas donde lo primero que ve el espectador es cómo se comete el asesinato; aun sabiendo quién es el autor de éste, el espectador va a seguir viendo la película, por el placer de ver cómo el detective deduce, demuestra y busca el castigo al culpable. Al mismo aspecto se refiere Juan del Rosal cuando dice que la actitud del lector es distinta ante una novela policíaca, ya que una categoría de lectores la leen para saber quién es el autor, mientras al lector enterado lo que le mueve es asistir a un ejercicio de intelecto; su principal expectación es enfrentarse a una bien planeada combinación del juego. También en contra de las palabras de J. A. Cortázar viene la opinión de Chandler, quien afirma que las buenas novelas policíacas son releídas a veces repetidamente, lo cual demuestra que el enigma no es la única fuente de interés para el lector; tienen además las cualidades de una buena novela y una cantidad suficiente de brío.

3. 1. Dialéctica autor - lector

Antes de abordar el tema de la dialéctica autor - lector nos parece imprescindible hablar de **fórmulas literarias**. Para analizar este término nos serviremos de las afirmaciones que John G. Cawelti hace en su libro titulado **Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture**. Según él, por lo general, “una fórmula literaria es una estructura de convenciones narrativas y dramáticas utilizadas en un gran número de obras individuales.”⁷⁴ Se trataría, pues, de tipos de tramas, que no son limitadas a cierta cultura o período histórico, sino más bien aquellos tipos que han sido

⁷³Juan del Rosal: Op.cit., p. 22.

⁷⁴ John G. Cawelti: Op.cit., p. 5.

populares en más culturas y en más momentos. Dicho de otra forma, “las fórmulas son pautas por las que ciertos temas culturales y estereotipos se convierten en arquetipos culturales más universales.”⁷⁵ La explicación que John Cawelti encuentra para este fenómeno es que ciertos arquetipos literarios cumplen de una forma más inmediata la necesidad de las personas de diversión y escape.

Cawelti insiste en que hay una diferencia entre fórmula y género, a los que considera como denominadores no de dos fenómenos distintos, sino de dos fases de un solo proceso, más amplio, el del análisis literario. Además, la estructura de la fórmula es mucho anterior al género, considerado como tal, tanto por sus creadores, como por el público. El ejemplo que pone es el de la narrativa de detectives. La fórmula fue creada por Poe en el siglo XIX, pero no fue antes del siglo XX, a partir de las novelas de Conan Doyle, cuando se la consideró como un género propio, independiente; y eso a pesar de la existencia de un número relativamente grande de novelas y cuentos publicados entre los dos momentos.

Cawelti considera que la relación entre fórmula y género refleja cómo se desarrollan los géneros populares a los que llama **formula-genres**, o **formulaic literature**.⁷⁶ Nos interesan los rasgos de esta literatura, desde un enfoque que no hemos analizado hasta ahora: la dialéctica autor - lector.

Ya hemos visto en el capítulo sobre la literatura popular que este tipo de escritura es objeto de muchas críticas. Son dos sus aspectos centrales los que han sido generalmente menos valorados: su estandarización y su relación primaria con la necesidad de los lectores de evadirse y de relajarse. Pero, apunta Cawelti, aunque la estandarización no está muy valorada artísticamente, es la esencia de toda la literatura, ya que

las convenciones estándar establecen un terreno común entre escritores y público. Sin por lo menos algunas formas de

⁷⁵John G. Cawelti: Op.cit. p. 6.

⁷⁶ Ibid, p. 8.

*estandarización, la comunicación artística no sería posible. Pero las estructuras convencionales claramente establecidas son especialmente esenciales para la creación de literatura de fórmulas y refleja los intereses del público, de sus creadores y distribuidores.*⁷⁷

Por otro lado, la fórmula le ofrece al creador los medios de alcanzar una producción rápida y eficiente, ya que “no tiene que tomar tantas decisiones artísticas difíciles, como un novelista que no trabaja con fórmulas. Por eso, los creadores que utilizan fórmulas tienden a ser extremadamente prolíficos.”⁷⁸ En cuanto a los distribuidores, los editores, tienen garantizado el éxito comercial en mucho mayor medida con la literatura de fórmulas que con las novelas literarias.

La estandarización y la redundancia están muy estrechamente relacionadas con el deseo del lector de evadirse de su realidad cotidiana. Teóricamente, esta evasión se puede realizar a través de cualquier obra de ficción que describe el mundo de una forma distinta de cómo lo percibimos a nuestro alrededor. Más aún, esta evasión no tiene por qué suponer ninguna redundancia, es decir, se puede alcanzar leyendo hoy una novela rosa, la semana siguiente una novela de detectives y luego una del oeste. Sin embargo, las cosas funcionan de diferente manera:

*Ya que el placer y la efectividad de una obra de fórmulas individual dependen de la intensificación de una experiencia familiar, la fórmula crea su propio mundo al cual nos habituamos a través de la repetición.*⁷⁹

Así aprendemos cómo vivir en este mundo imaginario sin compararlo continuamente con nuestras propias vivencias. Pensando de esta forma, se explica por qué ciertos lectores elegirán siempre el mismo género, habitualmente como hemos expuesto antes, de fabricación. Resumiendo, la

⁷⁷ John G. Cawelti: Op.cit. pp. 8-9.

⁷⁸ Ibid., p. 9.

⁷⁹ Ibid., p. 10.

fórmula es lo que los lectores buscan y esperan encontrar. La satisfacción la encuentran en formas familiares, y por eso eligen leer cierto tipo de literatura y no otro. Por eso, también, el autor no puede variar mucho a la hora de crear una trama, ya que no se puede permitir el lujo de innovar mucho, sobre todo en ciertos aspectos. El autor no puede romper el pacto que existe entre él y los lectores. Aún así, para despertar su interés, debe introducir uno o más rasgos propios, especiales, que, sin embargo, tienen que funcionar dentro de la fórmula. Refiriéndose a este aspecto, su función en el caso de la novela de detectives, Cawelti escribe:

... la cualidad de una obra en particular depende de la habilidad del autor de inventar un nuevo modo ingenioso de mistificación, aun manteniéndose dentro de la estructura convencional de razonamiento deductivo. Cada fórmula tiene su conjunto de límites que determinan qué tipo de elementos nuevos, únicos, se pueden introducir, sin causar la destrucción de la fórmula. Nos podemos referir a por lo menos dos técnicas artísticas especiales que un buen autor que trabaja con fórmulas parece poseer hasta cierto punto: la habilidad de dar una nueva vitalidad a los estereotipos, y la capacidad de inventar nuevos toques en lo que a la trama o al escenario se refiere, todo esto dentro de los límites de la fórmula.⁸⁰

Estas innovaciones, subraya Cawelti, se tienen que hacer sin que el autor tome riesgo alguno de alejarse demasiado del típico personaje o de la típica situación que el público se espera encontrar. Cuando habla de vitalizar a los estereotipos, se refiere, por ejemplo, a la transformación de un estereotipo en arquetipo, es decir, a la trascendencia de un momento cultural particular a generaciones posteriores y a otras culturas. Como posible vitalización de un estereotipo, apunta a la adición de toques humanos, de complejidad o de fragilidad; pero, añade, se trata de una cuestión muy delicada, ya que un personaje demasiado complejo puede poner en peligro los otros elementos de la fórmula. Es verdad, ya que eso puede ir en contra de precisas reglas a las

⁸⁰ John G. Cawelti: Op.cit., pp. 10-11.

que obedecen ciertos géneros. Es el caso de una de las reglas de la novela policíaca, que se refiere a los personajes: no pueden ser estos caracterizados demasiado detalladamente, ya que construir un personaje de una forma exhaustiva puede entorpecer la trama, el esclarecimiento del enigma, que siempre debe tener el protagonismo. El lector no elige una novela de detectives por la complejidad de sus personajes, y tampoco por la belleza de los paisajes, sino para disfrutar con la genialidad del detective que le hace sentir que, una vez más, el bien ha vencido al mal.

Los buenos autores consiguen mantenerse dentro de los límites de la fórmula, y al mismo tiempo introducir elementos nuevos, que despiertan el interés del lector. Pensemos en el esquema de la novela policíaca tradicional: empieza con la presentación del crimen; entra en el escenario el detective que, partiendo de un gran número de sospechosos y gracias a sus razonamientos, atrapa al culpable y lo castiga. El orden ha sido restablecido. Esto es lo que el lector quiere leer cuando elige una novela de detectives.

¿Qué pasa entonces con los cuentos de Chesterton, donde el Padre Brown descubre al culpable pero nunca lo entrega para que reciba su castigo? ¿Cómo se toma el público este cambio que rompe de una forma tan evidente el esquema de la fórmula de detectives? Además, subrayamos que se trata de un autor que ha gozado de gran éxito. Quizás la respuesta esté en la profesión de este peculiar detective aficionado: al ser cura, su teoría de que incluso las personas malas tienen buenos sentimientos y que pueden salvar sus almas es convincente para el lector. Tal vez es lo que el lector, inconscientemente, espera de él; un cura que no sabe perdonar y mirar en las almas de sus feligreses no es un cura con gracia divina.

Otro ejemplo que se sale del esquema es el de las novelas de George Simenon. Dentro de la fórmula clásica no hay personajes ambiguos y tampoco complejos. Las razones que los empujan al crimen suelen ser bastante simples: la codicia, la auto defensa, los celos, el odio, etc. Lo único complejo es la trama. En Simenon, en cambio, el misterio central es el

personaje que suele ser muy complejo, y que aparece presentado dentro de la sociedad. Además, conociéndolo dentro de su mundo ayuda a entender por qué hizo lo que hizo.

Una situación similar supuso, probablemente, la aparición de la narrativa **hard-boiled**, cuyo final tampoco da una solución definitiva a la lucha entre las dos fuerzas que se oponen, el bien y el mal. Sin embargo, son variantes que se han impuesto y han ganado terreno. Seguramente en los dos casos han influido las características de la sociedad. Posiblemente el Padre Brown habría convencido menos a los lectores americanos, y al revés. Podríamos, por lo tanto, considerar que se trata de fórmulas que se han impuesto en una cultura y un momento histórico dados, y que luego han trascendido las fronteras del tiempo y espacio y se han convertido en arquetipos más universales.

Otro de los aspectos más debatidos de la novela de detectives, dentro de la dialéctica autor - lector, es el problema de la manipulación del lector por parte del autor; como vamos a ver a lo largo de este capítulo, una de las reglas de una buena novela es conseguir engañar al lector hasta el final de la obra. El libro se convierte en una sorda batalla entre autor y lector. Dada esta situación, ¿se le puede culpar al autor de manipular al lector? O, como se pregunta Chandler ¿qué significa la honestidad en este campo? En su opinión, la solución del misterio debe escapar a un lector razonablemente inteligente, aunque haya buenas novelas que no logran engañarlo hasta el final. Pero, insiste Chandler, una cosa es adivinar la identidad del culpable, y otra es ser capaz de demostrarlo a través de un razonamiento. Por otro lado, considera que no es necesario mantener el engaño hasta el final, ya que un misterio adivinado a medias, intriga más que uno en el que el lector se siente totalmente perdido. Volviendo a la pregunta sobre la honestidad, dice:

Es necesaria una razonable honestidad con relación al lector. Esto es algo que se dice con frecuencia, sin llegar a comprender siempre lo que supone. ¿Qué significa la honestidad en este campo? No basta con establecer claramente los hechos, es preciso también que

*se puedan descubrir en ellos los elementos de un razonamiento. No hay que ocultar ninguno de los datos al lector, ni atribuirles una importancia relativa engañosa. Los detalles que carecen de importancia no deben ser presentados como si estuvieran cargados de sentido. Sacar deducciones es el ABC del detective, pero debemos saber las suficientes cosas acerca de su pensamiento para que la mente del lector pueda funcionar con la suya.*⁸¹

El género detectivesco también llama la atención del lector sobre más niveles del hecho narrativo; por ejemplo, tentándole a descubrir razonadamente la identidad del culpable a base de las informaciones narradas y de las convenciones genéricas, se demuestran los mecanismos que pueda utilizar el autor para manipular al lector. De esta forma, se le da al lector la sensación de participar activamente en el descubrimiento del enigma. Aun más, el tipo de auto comentario de las conversaciones de Holmes y Watson se extiende también a las convenciones, clichés en la historia del género, teniendo como resultado una forma narrativa extremadamente auto - reflexiva. Y si los diálogos de Holmes y Watson sirven para que el lector pueda entender la manera de razonar del famoso súper cerebro, e incluso creemos que para darle al lector la agradable sensación de que hay alguien - Watson - que se entera incluso menos que él, en otros casos sirven para hacer más humana la figura de algún personaje; nos parece interesante el caso de una novela policiaca rumana, **Buenas noches, Melania** de Rodica Ojog Braşoveanu, donde la protagonista, la señora Melania, es una encantadora mujer de unos 60 años que roba obras de arte y que tiene como cómplice y confidente a su querido gato Mişulică, para el cual lee cuentos o prepara infusiones con coñac.

Ya hemos mencionado la manipulación del lector por parte del autor. Sobre el mismo asunto Thomas Narcejac afirma en 1970:

El aspecto falsamente cartesiano de las leyes de la novela policiaca ha disimulado a generaciones de críticos y de lectores dos hechos de importancia capital: 1) el novelista no es un <<verdadero

⁸¹ Raymond Chandler: Op. Cit., p. 12.

*detective>>, puesto que conoce la solución del enigma antes de contar la historia; 2) el lector tampoco es un verdadero policía, puesto que trabaja sobre unos hechos que se le presentan en un orden decidido por el autor y sobre testimonios cuya importancia el autor ha determinado de antemano. Escritores y lectores han hecho como si la novela policiaca no fuera una novela sino una verdadera investigación.*⁸²

Resumiendo, las fórmulas, aun siendo en ciertos aspectos muy conservadoras, cambian y lo hacen a la par con la sociedad; el éxito de estos cambios depende, por un lado, de la habilidad del autor de mantener el interés de los lectores, aun cuando les ofrece elementos nuevos, para los cuales no están preparados. Pero el autor comparte el papel de innovador con un sistema mucho más complejo y poderoso, el de la distribución, ya que la creación y la distribución de la literatura de fórmulas es un fenómeno mayoritariamente comercial:

*Las fórmulas se convierten en productos culturales colectivos porque crean, con éxito, un modelo de fantasía que es por lo menos aceptado, si no preferido, por los grupos culturales que lo consumen. Las fórmulas permiten a los miembros del grupo compartir las mismas fantasías. [...] Cuando las actitudes de un grupo experimentan algunos cambios, surgen nuevas fórmulas, mientras las ya existentes desarrollan nuevos temas y símbolos, debido al hecho de que las historias construidas alrededor de fórmulas son creadas y distribuidas casi enteramente en términos de explotación comercial.*⁸³

John Cawelti habla también de la dialéctica entre la literatura de fórmulas y la cultura que la produce y consume, y nos sugiere cuatro hipótesis:

1. La literatura de fórmulas sostiene intereses y actitudes existentes, a través de presentar un mundo imaginario que es alineado con

⁸² Thomas Narcejac en *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets Editor, 1970, p. 56.

⁸³ John G. Cawelti: *Op.cit.*, p. 34.

estos intereses y con estas actitudes. De esta forma las historias del oeste y las de detectives sostienen la idea de que la verdadera justicia depende más del individuo que de la ley, y lo hace demostrando la debilidad y la ineficacia de la maquinaria de la ley cuando está confrontada con personas malas que no respetan la ley. Al confirmar definiciones ya existentes del mundo, las fórmulas literarias ayudan a mantener el consenso actual de la cultura sobre la realidad y la moralidad. [...]

2. Las fórmulas resuelven las tensiones y las ambigüedades que son resultado del conflicto entre los intereses de distintos grupos dentro de una cultura, o entre las ambiguas actitudes frente ciertos valores. La acción de la literatura de fórmulas tiende a pasar desde una expresión de tensión a una armonización de estos conflictos. [...]

3. Las fórmulas permiten al público explorar, a través de la fantasía, la frontera entre lo permitido y lo prohibido, y experimentar de una forma controlada, la posibilidad de pisar esta frontera. [...Le permiten] expresar, explorar, y finalmente rechazar aquellos hechos que son prohibidos, pero que a su vez, debido a otros modelos culturales, son muy tentadores. [...] Las fórmulas permiten al individuo complacer su curiosidad sobre ciertos hechos, sin poner en peligro los modelos culturales que los rechazan.

4. Finalmente, las fórmulas literarias participan del proceso de asimilación de los cambios en los valores tradicionales. [...] Por su capacidad de asimilar nuevos significados, las fórmulas literarias facilitan la transición de antiguas formas de expresión a otras, nuevas, y de esta forma contribuyen a la continuidad cultural.⁸⁴

Otro aspecto que nos gustaría mencionar es el hecho de que el autor, aparte de saber qué es lo que espera el lector de él, sabe que se dirige a un público que conoce la fórmula de detectives. Nos referimos a la intertextualidad que desempeña a menudo el papel de un identificador genérico. Si reducimos el

⁸⁴ John G. Cawelti: Op.cit., pp. 35-36.

concepto al de intertextualidad directa, veremos muchos ejemplos, uno de ellos es cuando Holmes habla de Poe, etc. También hay numerosos ejemplos en la narrativa policíaca rumana.

3. 2. Estructura de la narrativa policíaca

Como regla general, una novela policíaca empieza con la presentación de un crimen, es decir, un hecho delictivo: asesinato, robo, secuestro, chantaje, etc. Toda la descripción siguiente se dedica a presentar a los personajes y hechos que llevarán al esclarecimiento del enigma, y al final se nos cuenta cómo sucedieron los hechos, quién es el culpable, etc. Lo que va a distinguir una buena novela policíaca de una mala está por lo tanto, no en la estructura, que es la misma, sino en la coherencia y la verosimilitud de lo que se nos cuenta.

En su libro que ya hemos citado anteriormente, al formular una serie de preguntas sobre la naturaleza y estructura de la novela policíaca, y cuáles son las razones del éxito de este género, Juan del Rosal afirma que “la novela policíaca, en un mundo tan descabado, concede al lector una escapatoria agradable.”⁸⁵ Y cita a Laín Entralgo, quien en su trabajo **Idea y actualidad de la novela policíaca** destaca tres elementos de la narración detectivesca:

La acción permite aislar tres distintos elementos: la víctima, el antagonista (el criminal) y el protagonista (el detective).⁸⁶

Otra afirmación de Laín Entralgo que recoge también Juan del Rosal es la razón por la cual la novela policíaca tiene tanta actualidad en el mundo de hoy. Porque, dice Laín Entralgo, no se puede hablar de moda o de capricho, ya son demasiados años para que sea un capricho, sino que está relacionada con una especial situación del espíritu humano

¿Cuál ha sido y está siendo esta situación? Para responder a tan incitante pregunta pasemos revista al sistema de las <<fuerzas espirituales>> que latén en las páginas de toda buena novela

⁸⁵ Juan del Rosal: Op.cit., p. 21.

⁸⁶ Ibid., p. 27.

*policíaca. Cinco son, según mi cuenta: la muerte, el azar, la inteligencia en acción, el humor y el triunfo de la Justicia.*⁸⁷

Sobre la estructura de la novela policíaca, Heta Pyrhönen afirma que está construida alrededor de un enigma, un crimen a menudo estimulante, que organiza la narración de una manera que despierta la curiosidad del lector. Las consecuencias de un crimen se revelan mucho antes que los acontecimientos que conducen a su descubrimiento. Los críticos consideran que la estructura del **plot**, de la trama, adquiere una posición especialmente destacada en la prosa de detectives; de esta forma la novela llega a ser un verdadero estudio de caso para la investigación de las distintas manifestaciones de la narratividad. Los estudios que analizan los tramas de detectives afirman que este género ilustra de manera útil los principios básicos estructurales de todas las historias, colocando en el primer plano elementos como la sucesión o la causalidad, o materializando unos procedimientos narrativos como el desplazamiento temporal o el suspense.

Para José Colmeiro, la novela policíaca se estructura alrededor de una doble oposición, entre el criminal y la víctima, por un lado, y entre criminal y el investigador, por el otro. Y añade:

*Este antagonismo conforma una estructura dual básica compuesta de dos narrativas peculiares que Todorov ha denominado respectivamente la <<historia del crimen>> (lo que sucedió) y la <<historia de la investigación>> (cómo se descubrió).*⁸⁸

Estas dos narrativas las identifica con dos aspectos presentes en toda obra literaria, que los formalistas rusos llamaban **fabula** (lo ocurrido en el relato) y **sjuzet** (la manera en que es presentado), términos equivalentes a **historia** y **discurso** respectivamente. Por lo tanto, la **historia** (la **fabula**, o la **historia del crimen**) es el resultado de la reconstrucción temporal y lógico-causal del

⁸⁷Juan del Rosal: Op.cit., p. 21.

⁸⁸José F. Colmeiro: Op.cit., p. 73.

relato realizada por el lector a partir del **discurso** (el **sjuzet**, o la **historia de la investigación**).

Partiendo de esta teoría, otros críticos han ido añadiendo más conceptos e interpretaciones. Colmeiro recoge interpretaciones como la de Peter Brooks, o la de Donna Bennett. Brooks, por ejemplo, añade el concepto de **plot**, que consiste en

*la actividad interpretativa y transformadora del <<discurso>> en la <<historia>> por parte del lector; la novela policíaca es, para Brooks, el paradigma de toda narrativa pues su estructura, con la investigación y la reconstrucción realizada por el detective, simboliza la propia actividad hermenéutica del lector en la reconstrucción de la narrativa. Bennett, por su parte, señala acertadamente la presencia dentro de la <<historia>> tanto de la narrativa del crimen como de la narrativa de la investigación, aunque se equivoca al situarlas necesariamente una a continuación de otra; las dos narrativas no siempre son sucesivas, sino que con frecuencia ambas son simultáneas, al desarrollarse paralelamente la acción criminal a la actividad investigativa (especialmente en la novela policíaca negra).*⁸⁹

3. 3. Tipos de narrativas policíacas

Veámos en el artículo de Chandler, **Apuntes sobre la novela policíaca**, que el autor consideraba muy difícil clasificar la novela policíaca o ver cuáles eran los principios por los cuales se conduce. Nadie ha llegado a una forma lo suficientemente operativa como para analizar todo lo que se ha escrito dentro del género. José Colmeiro apunta que la dificultad se nota no sólo a la hora de clasificarla, sino también a la hora de definirla o, como veíamos antes, incluso cuando hablamos de su nombre:

⁸⁹ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 74.

Tan problemática y polémica como la nomenclatura del género resulta su definición. Las grandes transformaciones que éste ha sufrido a lo largo de su historia, así como la enorme proliferación del género, han credo múltiples variedades particulares aparentemente irreconciliables que dificultan el llegar a una definición lo suficientemente específica como para ser distintiva y lo suficientemente amplia para ser completa. En esta discusión entendemos por novela policiaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado. Ésta es la única característica que tienen en común los diversos subgéneros dentro de la <<novela policiaca>>, pues ninguno de los demás rasgos supuestamente <<característicos>> tiene alcance universal dentro del género, bien porque estos diferencian a una especie en particular (el crimen como enigma como en el caso del whodunit) o porque no son indispensables (el detective como superhombre es frecuente en muchos casos, pero no obligatorio).⁹⁰

Sin embargo, muchos estudiosos han intentado y conseguido clasificar la narrativa de detectives, aunque el resultado de su trabajo no cubra todos los aspectos, o por lo menos no de una forma exhaustiva. Recogeremos en este capítulo clasificaciones como las de Tzvetan Todorov, John Cawelti, José F. Colmeiro o, Heta Pyrhönen.

Todorov, por ejemplo, destaca tres tipos de novelas policíacas: **la novela clásica, la novela de la serie negra, y la novela de suspense**. Para llegar a esta clasificación se sirve únicamente de las convenciones referentes a la estructura narrativa. El resultado es, según José Colmeiro, incompleto y a veces contradictorio.

La novela clásica se caracteriza por la superposición de dos planos temporales correspondientes a dos historias diferentes: la historia del crimen,

⁹⁰ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 55.

ausente, y la historia de la investigación llevada al cabo por el detective, que poco a poco, va descubriendo la primera historia hasta esclarecer el misterio. La pregunta planteada es *lo que ha ocurrido*.

La novela de la serie negra combina las dos historias en una, poniendo más énfasis en la violencia y en el suspense que en el misterio. La pregunta es ahora *lo que va a ocurrir*.

La novela de suspense combina, en la opinión de Todorov, los rasgos de los dos tipos anteriores: mantiene el misterio y el suspense, y también las dos historias, aunque la segunda ocupa el lugar central. La pregunta que se plantea es combinada, ya que interesa tanto el pasado, como el futuro. Dentro de este tipo, hay dos subgéneros:

- **la historia del investigador vulnerable**: este tipo sirvió de transición entre los primeros dos tipos, y presenta al detective integrado en el universo de los demás personajes, no como un simple observador distanciado.
- **la historia del sospechoso como detective**, que mantiene la estructura de la serie negra, pero suprime el crimen profesional y vuelve a utilizar el crimen de la novela clásica.

John Cawelti destaca dentro de la novela policíaca dos grupos: **la novela policíaca clásica** y la **hard-boiled**. A parte de esta clasificación, nos parece muy interesante su clasificación de las fórmulas literarias, que ayuda a la hora de analizar las características de la literatura popular. Cawelti diferencia tres tipos de fórmulas: Misterio (donde entraría la novela policíaca), Aventura y Romance. Y añade que es posible crear literatura de gran valor estético, aun trabajando con fórmulas, todo dependiendo de la habilidad del autor.

Colmeiro clasifica la novela policíaca en lo siguientes subgéneros: **la novela policíaca clásica (novela - enigma)**, **la novela policíaca negra** y **la novela policíaca psicológica (costumbrista)**.

El primer subgénero histórico va desde la aparición del género hasta el período de entre guerras, cuando alcanza su mayor auge. El nombre que recibió en francés, **roman-problème**, nos da una indicación sobre la estructura del subgénero, donde siempre hay un problema, un enigma central. En inglés recibió varios nombres: **classical**, **traditional** o **formal detective story**. Para Colmeiro, los principales rasgos se deducen del nombre, ya que, sobre todo la palabra **formal**, nos hace pensar en el

carácter marcadamente ritual, rígido, normativo y formulístico del género. Las principales convenciones de este subgénero consisten en la inefabilidad e invulnerabilidad del investigador, cuyas facultades son superiores al resto de los mortales, la utilización de un método de encuesta supuestamente científico y racional, los sucesivos sospechosos inocentes, la sorpresiva resolución final del problema en que se descubre al culpable en <<la persona menos sospechosa>>.⁹¹

El segundo subgénero es, cronológicamente, simultáneo a la época de auge de la novela clásica, y es considerado como una reacción a ésta. Aparece en los Estados Unidos en los años '20, y recibe el nombre de **hard - boiled**, o **tough detective story**. El adjetivo <<duro>> se aplica al detective, ya que normalmente se trata de personajes duros, en una trama llena de violencia y movimiento. La razón por la cual en Francia, España y en Hispanoamérica se la conoce como **novela negra** es bastante curiosa. Según José Colmeiro, se trata de una carencia de terminología especializada que tiene como resultado cierta confusión entre **novela negra** y **novela policíaca negra**, términos que no se tienen que identificar:

Al final de la Segunda Guerra Mundial son editados en Francia por la editorial Gallimard las obras de autores hard - boiled norteamericanos de temática policíaca (Hammett, Chandler) y no policíaca (James Cain, Horace McCoy) bajo la común etiqueta de série noire (serie negra) en aparente homenaje, por una parte, a la

⁹¹ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 56.

*revista americana Black Mask que había dado a conocer los primeros relatos hard - boiled de Hammett, McCoy y Chandler, entre otros, y, por otra parte, a la serie de novelas de William Irish que llevaban en su título la palabra <<black>> [...] A pesar de la confusión originada, esta empresa consiguió legitimizar a obras y autores previamente ignorados o menospreciados y en el proceso acuñó los términos de roman noir y film noir.*⁹²

Según Javier Coma, la novela negra es, en un sentido muy amplio, la “contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno del crimen por narradores habitualmente especializados.”⁹³

El criterio distintivo que toma Colmeiro en consideración a la hora de clasificar la novela policíaca es la problemática en torno a dos elementos básicos complementarios en el orden ético y estético:

*Podremos definir una y otra tendencia por la peculiar relación que se establece entre el plano ético (la actitud del individuo frente a la sociedad como problema moral) y el plan estético (la presentación del rompecabezas como problema formal) a través de unas fórmulas determinadas...*⁹⁴

En 1817, el ensayo **On Murder, Considered as One of the Fine Arts** de Thomas De Quincey proponía la suspensión del juicio moral ante una acción criminal y la contemplación estética de su perfección formal; dicho de otra forma, afirmaba que el asesinato, igual que cualquier otra acción humana, puede realizarse artísticamente, y se tiene que mirar como tal. Según Colmeiro, Poe y sus predecesores, los autores de **traditional detective story**, tratan el fenómeno del crimen como juego estético, y su intención es que el lector admire la perfección formal de su obra. No se trata de la perfección de la ejecución del asesinato, como proponía De Quincey, sino de la perfección

⁹² José F. Colmeiro: Op.cit., p. 56.

⁹³ Ibid., p. 57.

⁹⁴ Ibid., p. 57.

del razonamiento lógico, la herramienta que utilizan los investigadores para descubrir al criminal. Además, en ninguno de sus relatos desaparece el componente ético: recordemos que la fórmula está basada en la lucha entre el bien (el detective) y el mal (el criminal), que siempre termina con el castigo del último. Sin embargo, el componente ético no tiene el papel central del componente estético. El propósito principal del detective clásico no es defender el orden social, pero su comportamiento conlleva implícitamente esta defensa, lo cual confiere a la obra cierto sentido moral:

*... su oposición al criminal no está basada primordialmente en principios morales, sino estéticos; el detective es racionalmente impasible, moralmente indiferente, ante la acción criminal. Tampoco hay lugar en él para la compasión por las víctimas; su rivalidad con el criminal es estética, resultado del enfrentamiento racional entre dos genios igualmente extraordinarios (artísticamente bellos), uno de los cuales usa su ingenio para burlarse de las leyes de la sociedad y el otro utiliza su genio para desenmascarar a su adversario [...]*⁹⁵

En cuanto a la novela **hard-boiled**, ésta supone una inversión del uso y de la importancia de los componentes ético y estéticos; es decir, el componente ético adquiere el papel central, mientras el componente estético queda reducido. Para Colmeiro, el problema formal del suspense, del misterio es sólo una

excusa para la articulación del problema moral de la actitud del individuo frente a la sociedad. De manera simultánea a la inversión de la relación entre los planos ético y estético, se altera la construcción de las fórmulas constitutivas. La <<fórmula>> del detective como superhombre con sobrenaturales poderes de observación y deducción da paso a la del detective como ser marginal curtido con una gran resistencia física y una cierta moral ambigua. El método de la investigación ya no se basa

⁹⁵ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 60.

*exclusivamente en el juego deductivo o inductivo (racional) desde una perspectiva alejada, sino en la involucración activa y personal del detective en los mismos hechos a investigar.*⁹⁶

En conclusión, para el detective **hard-boiled**, la investigación no es un juego estético, sino una elección ética, aunque, afirma José Colmeiro, puede serlo para el lector. El bien y el mal ya no son valores absolutos, sino relativos. Los personajes ya no son buenos o malos exclusivamente, empezando por el mismo detective, que no está, como en la fórmula clásica, más allá del bien y del mal. Y, aunque lo que lo mueve es un sentimiento moral, sabe que para luchar en contra de la corrupción que le rodea, se tiene que saltar las leyes, y utilizar las mismas armas que utiliza la sociedad en su contra, principalmente la violencia.

El tercer subgénero, el de la novela policíaca **psicológica (costumbrista)**, es más parecido a la novela **hard-boiled**. Lo que la diferencia es una mayor preocupación para la caracterización de los personajes y del entorno: costumbres, paisajes y ambientes sociales. José Colmeiro subraya que este tipo de narrativa se centra principalmente en el componente ético, y menos en el estético, pero que se diferencia por

*la mayor interiorización de los personajes (tanto víctimas como delincuentes) y la variada descripción ambiental, con lo cual, la narración adquiere un ritmo más sosegado, un tono más introspectivo y un carácter más pictórico. Por otra parte, esta vertiente no tiene en general el poder corrosivo y la dureza de la novela negra, el lenguaje no es tan crudo ni refleja con la misma intensidad la violencia urbana; la visión crítica de la sociedad es también menos feroz.*⁹⁷

También nos ha parecido interesante la clasificación de la novela policíaca que da Heta Pyrhönen. La autora habla de los sucesores de Edgar Allan Poe y

⁹⁶ José F. Colmeiro: Op.cit., p. 61.

⁹⁷ Ibid., p 64.

considera que su prosa combina, por lo general, un problema de lógica con un elemento de sensación, de aventura, o incluso de choque. Estos elementos - la lógica y la aventura - han adquirido un estatus distinto en los desarrollos ulteriores del género, de los cuales destacan cuatro de mayor interés: el **whodunit**, el **hard-boiled detective**, el **police procedural** y el **metaphysical detective**.

En los años 20 y 30, durante la así llamada "época de oro" de la prosa de detectives británica, el acento puesto anteriormente sobre la aventura disminuía a medida que el enigma narrativo ganaba terreno; el resultado de este proceso fue la novela de tipo **whodunit**. Se trata de un puzzle que presenta el crimen exclusivamente como si fuera una adivinanza que se debe resolver por una cadena de preguntas "quién - por qué - cómo - dónde - cuándo" que está en posesión del detective. La autora pone como ejemplos de **whodunit** británico el tema del cadáver en la biblioteca, o del sospechoso menos probable. Se supone que la creación y la lectura de un **whodunit** se gobiernan por leyes más o menos estrictas que incluyen el intento del lector de resolver el enigma antes que el detective.

Whodunit - narrative, o la fórmula de la clásica historia de detectives, ha sido definida por su inventor, Poe, de una manera tan completa, que hasta la aparición del subgénero **hard-boiled** la mayoría de los autores han utilizado sus reglas. Poe abordaba cuatro aspectos: la presentación de los hechos, los modelos de actuación, los personajes y las relaciones que los unen, y el escenario.

A. La narrativa clásica de detectives empieza con *la presentación de los hechos*, un crimen, y su finalidad es elucidar el misterio. Según John Cawelti, en sus cuentos Poe se centró en dos tipos de misterios:

...sobre la identidad y la motivación del criminal, como en el caso de "Rue Morgue", o, si se conoce el criminal y sus propósitos, el problema puede ser determinar los medios, o establecer claras pruebas de los hechos del criminal, como en el caso de "The

Purloined Letter"[...] Poe define también dos tipos principales de crímenes alrededor de los cuales se concentra la mayor parte de la literatura detectivesca: el asesinato, a menudo con toques sexuales o grotescos, y los crímenes asociados con la intriga política.⁹⁸

Por otro lado, Cawelti insiste en que, aunque Poe elige crímenes que son reprobables y se merecen un castigo duro, tampoco les da demasiada importancia, en el sentido que sólo representan el punto de partida para el razonamiento de Dupin, y en ningún momento nos hace reflexionar sobre el destino trágico de las víctimas. Todo lo contrario,

*Poe selecciona cuidadosamente como víctimas a personas desconocidas y totalmente corrientes, para alejar nuestros pensamientos de las implicaciones humanas de sus muertes. Ésta parece ser una regla importante para la presentación de los hechos de una historia de detectives. El crimen tiene que ser uno importante, que pueda dar pie a complejas ramificaciones, pero no se puede llorar la muerte de la víctima; tampoco es admisible que la complejidad de la presentación de los hechos nos distraiga la atención de lo que realmente cuenta: el detective y su investigación.*⁹⁹)

B. En cuanto a los *modelos de actuación*, Poe propone seis fases principales en el esclarecimiento del enigma: la presentación del detective, el crimen y las claves, la investigación, el anuncio de la solución, la explicación de la solución y el desenlace. Aunque el orden no sea siempre el mismo, y aunque, a veces, las fases no aparecen claramente separadas, representan el esquema que la mayoría de los autores utiliza. Uno de los rasgos que tiene que poseer el detective, aparte de la astucia, tiene que ser la objetividad; el detective no se tiene que implicar en los hechos, más que para elucidar el misterio. Su relación con la víctima y con los hechos más allá de este aspecto debe ser nula. Cawelti apunta que una de las formas de alcanzar esta objetividad es

⁹⁸ John G. Cawelti: Op.cit., pp. 80-81.

⁹⁹ Ibid., p. 81.

presentar, al principio de la historia, al detective que está en su oficina, o en su casa, en un lugar tranquilo de donde tiene que salir para resolver el caso y donde vuelve después: esta presentación del detective fuera del círculo de la víctima, sin ningún lazo que los una, confiere más efectividad:

*El repentino trastorno del tranquilo y retirado refugio confiere un ritmo emocional efectivo. El comienzo pacífico en el refugio del detective establece un punto de partida y de regreso para la historia. El crimen simboliza no sólo una infracción de la ley, sino un trastorno en el orden natural de la sociedad.*¹⁰⁰

La segunda fase del esclarecimiento del misterio es la presentación del crimen, que suele seguir a la presentación del detective. Es el caso de Poe o de Conan Doyle; otros autores, sin embargo, prefieren el orden inverso: empiezan con la presentación del crimen y sólo después entra en el escenario el detective, como en el caso de Agatha Christie. A parte de las observaciones que ya hemos recogido anteriormente sobre los tipos de crímenes preferidos por los autores, nos parece interesante ésta otra, de John Cawelti:

*La eficacia misma del crimen depende de dos características principales, a las que se une una relación paradójica. En primer lugar, el crimen debe ser envuelto en un número de claves tangibles que dejen muy claro que alguien es responsable de ello; y, en segundo lugar, debe parecer imposible de resolver.*¹⁰¹

Después de la presentación del detective y del crimen sigue “un desfile de testigos, sospechosos y falsas soluciones, que constituyen la investigación, tal y como se le presenta al lector.”¹⁰² El papel de esta fase, en lugar de dejar las cosas más claras, es de complicarlas más todavía. Entre tantos testigos, sospechosos y posibles indicios, el lector se siente perdido. Éste es el momento cuando el detective puede intervenir. A diferencia del lector, el detective ha sabido desde el principio cómo interpretar las pistas, y paso a paso, ha ido acercándose a la correcta solución del misterio. Otro papel de la

¹⁰⁰ John G. Cawelti: Op.cit., p. 83.

¹⁰¹ Ibid., pp. 84-85.

¹⁰² Ibid., p. 85.

investigación, relacionado con el anterior, es de dar falsos indicios al lector, quien desde el comienzo de la novela ha llegado a sospechar de algún personaje, de simpatizar con otros, etc.

El anuncio de la solución es otra fase muy importante en el proceso que estamos analizando. La mayoría de los autores consiguen convertir la revelación del misterio en el clímax. Es lógico, teniendo en cuenta que la historia de detectives clásica se centra en la investigación de un misterio, que el punto culminante sea el descubrimiento de este misterio. A medida que el detective explica la situación, lo que antes parecía caótico y confuso es presentado como claro y lógico.

*Después del anuncio de la solución, el lector acompaña al detective a su posición de superioridad, asumiendo el papel de la araña frente a la mosca criminal.*¹⁰³

El siguiente paso en el desarrollo de la narrativa clásica de detectives es la explicación de la solución. Es donde el detective desvela los razonamientos que lo han llevado a resolver el caso, y cómo y por qué ocurrieron los hechos. Aunque la explicación no parezca indispensable, sí tiene mucha importancia. Las cosas vuelven al orden lógico, natural, y el lector siente satisfacción. Cawelti considera que esta fase, a parte de satisfacción, produce placer al lector:

El desfile de falsos sospechosos y soluciones pone bajo sospecha personajes con los cuales [el lector] es animado a simpatizar o a identificarse, y por eso existe el miedo de que uno de ellos resulte ser el culpable. Dicho de otra forma, el lector es amenazado, metafóricamente, con ser expuesto a la vergüenza. Luego el detective demuestra que los simpáticos personajes no pueden ser culpables o, si lo son, a través de cuidadosas explicaciones, deja claro que su crimen era justificado, y que no son culpables en el sentido moral. En parte, el desarrollo dentro de la fórmula clásica de historia de detectives del esquema "la persona menos esperada"

¹⁰³ John G. Cawelti: Op.cit., p.87.

*como el criminal fue el resultado de la necesidad de distraer la atención del lector durante la investigación y de impedirlo llegar a la solución.*¹⁰⁴

La última fase del proceso es la del desenlace, donde el criminal es detenido y confiesa su crimen. A veces, este momento aparece mezclado con la fase del anuncio de la solución porque, según varios autores, no es indispensable.

C. El tercer aspecto que aborda Poe, después de la presentación de los hechos y los modelos de actuación, es el de *los personajes y las relaciones que los unen*. Según él en toda historia de detectives son cuatro los papeles que hay que cubrir: la víctima, el criminal, el detective y los que son amenazados por el crimen, pero no pueden resolverlo. Dejaremos el análisis de los personajes para el subcapítulo que se ocupa únicamente de ellos. El escenario, el último aspecto, será desarrollado en el capítulo del espacio.

La versión predominante americana del género tiene mucho que ver con la tradición de resolver espectacularmente crímenes, y se caracteriza por la amplificación del elemento de aventura hasta un grado mucho mayor de lo que solían utilizar los primeros sucesores de Poe. Es lo que Heta Pyrhönen llama prosa **hard-boiled detective** que en un principio aparecía en las revistas-basura, y que llega a su apogeo en los años 30. Este tipo de narrativa describe la lucha solitaria de un detective particular en contra de unas fuerzas criminales que contaminan aquellas estructuras o instituciones que deberían sostener la sociedad, y amplifica el heroísmo, la perseverancia y las opciones morales del protagonista ante peligros mortales. Como ejemplos de **hard-boiled detective** americano, nos encontramos con la persona desaparecida o con el criminal como doble del detective. El lector sigue más bien una cuestión amorosa o de aventura e intenta menos resolver un enigma.

Hammett es considerado el creador de la novela criminal realista moderna. “La obra de Hammett parece real en el sentido que construye un modelo

¹⁰⁴ John G. Cawelti: Op.cit., p. 90.

relevante de su sociedad, pero también en el sentido que nunca se aleja verdaderamente de las convenciones realistas del siglo diecinueve.”¹⁰⁵

La narrativa de tipo **hard-boiled detective** está construida alrededor de la comprobación y confirmación de los valores americanos clave, de las cuales sin duda el más importante es el individualismo. El individualismo es por lo tanto el principal elemento de la ideología americana, ya que el individuo es la base de la sociedad, y sus intereses y derechos deberían tener prioridad frente a los de la sociedad. El individuo es dueño de su persona y de sus capacidades, con lo cual la sociedad consiste en un intercambio entre dueños. En conclusión, según Cynthia Hamilton, en **Western and Hard-Boiled Detective Fiction**, 1987, la sociedad llega a ser un falso concepto ya que, si el principal deber del individuo es a el mismo, la responsabilidad social desaparece, y las necesidades y responsabilidades colectivas no se toman en consideración cuando chocan con las necesidades de un individuo. El rechazo de las restricciones hace que la sociedad ideal sea **a lawless one**, la sociedad donde no haya leyes, o donde éstas no funcionen, lo que permite al héroe tomar la ley en sus propias manos.

Las novelas de los duros son una aguda crítica social; el tono es de una amarga ironía que expresa la escéptica visión de los autores sobre la sociedad americana de la época. En este aspecto hay una enorme diferencia entre la narrativa de tipo **hard-boiled detective** y la del tipo **whodunit**. El final de una novela de Agatha Christie supone la vuelta a la normalidad y el castigo del culpable, lo cual inspira al lector una sensación de bienestar y de confianza. Las instituciones del estado consiguen proteger a las personas inocentes de los malos que siempre constituyen una minoría dentro de la sociedad. En cambio, cuando termina una novela de Hammett, al lector no se le quita el gusto del fracaso o de la impotencia frente a la corrupción que contamina toda la sociedad, de arriba abajo y al revés, e incluso las estructuras o instituciones que deberían sostenerla.

¹⁰⁵ Naremore, James: Dashiell Hammett and the Poetics of Hard-Boiled Detection, en Essays on Detective fiction, New York, 1983, p. 54.

Cuando resuelve el caso, el detective **hard-boiled** no experimenta la satisfacción de Poirot o de Sherlock Holmes, sino que sabe que lo que ha hecho no es suficiente para hacer que el mundo sea más seguro. De aquí que también la reacción del lector sea distinta en cada uno de los casos. Como lector, cuando he terminado novelas de Agatha Christie me he sentido como si el orden hubiera sido restablecido, y yo hubiera sido testigo de ello. Cuando termino alguna novela de Hammett me digo "¿Y ahora qué?", "Qué es lo siguiente que va a pasar?"

Cynthia S. Hamilton considera que este tipo de narrativa es, junto con las novelas del Oeste, un subgénero de la "fórmula americana de aventura", a la que también llama "fórmula maestra". Según ella, y coincidiendo con Jon Cawelti, lo que diferencia a la fórmula de otras manifestaciones literarias es la peculiaridad de su **setting**, héroe, trama, estilo y tema:

En el setting de la fórmula maestra hay dos elementos cruciales: lawlessness, la falta o la ausencia de la ley, y la oportunidad máxima de enriquecimiento personal. Estas dos características hacen del setting la mejor razón de demostrar los valores individualistas de la ideología americana. El héroe es el mejor; él demuestra qué es lo que puede adquirir el individuo. La trama dentro de la cual se nos presenta el héroe incluye alguna que otra forma de caza. La historia se nos cuenta en un estilo coloquial, caracterizado por la imitación del habla cotidiana. El tema que trasciende cada uno de los aspectos de la fórmula maestra es la primacía del individuo, el cual está visto como unidad clave de la sociedad.¹⁰⁶

Como ya veíamos en el apartado anterior, cuando hablamos de Agatha Christie, de Arthur Conan Doyle, o de George Simenon hablamos de una novela policíaca donde el detective se enfrenta a un problema claro, único, por lo general, un crimen, un robo, o como mucho una serie de crímenes. A diferencia de esto, en la novela americana de tipo **hard-boiled** el detective

¹⁰⁶ Cynthia Hamilton: Op. cit., p. 29.

empieza por resolver un problema que termina por ser sólo parte insignificante de lo que va a tener que hacer finalmente.

En el primer caso la sociedad es estable, y el crimen es algo extraordinario, una aberración dentro de la normalidad del entorno. En el segundo, el crimen es algo corriente dentro de una sociedad corrupta. Según Cawelti, el detective clásico se enfrenta a un **fait accompli**. El crimen ha dejado claves que el detective debe combinar para dar con el culpable, y además tanto el detective como el lector son objetivos, casi indiferentes con respecto al crimen, que está visto sólo como puzzle. En el caso del detective **hard-boiled** en cambio, el detective suele estar implicado en el crimen desde el principio. Esto se debe al hecho de que normalmente la historia empieza con una misión que aparentemente no tiene que ver con crímenes y violencia. Así, por ejemplo, el detective tiene que resolver la desaparición de una persona, o de algún objeto, y mientras investiga este caso sencillo empieza una serie de muertes que finalmente lo hacen ver la verdadera naturaleza del problema. Casi siempre va a sacar a luz una relación entre los pilones de la sociedad y el mundo oculto de la criminalidad. Por lo tanto, su investigación no consiste sólo en descubrir al culpable, sino también en definir su posición moral. Recordemos que el detective se enfrenta a decisiones muy duras, como qué hacer cuando se da cuenta de que el culpable es la persona que él quiere.

En la novela clásica el círculo se estrecha partiendo de un gran número de sospechosos hasta descubrir al único culpable, mientras que en la novela de los duros se parte de un pequeño número de sospechosos y el círculo se va agrandando incluyendo más y más corrupción y culpabilidad. Si la novela policíaca clásica intenta pintar la sociedad, respetando lo máximo posible la realidad, la americana representa sin duda una crítica social.

El hecho de que Dashiell Hammett (1894-1961) haya trabajado como detective en la Agencia Nacional de Detectives Pinkerton ha influido seguramente su manera de percibir la sociedad o a sí mismo. El "código" de los detectives que le fue enseñado a Hammett como parte de su preparación

llegó a ser la base de su sistema de valores. Cynthia Hamilton cita a Richard Layman, biógrafo de Hammett:

*“El código era pragmático y no escrito. [...] Principalmente estaba construido alrededor de tres elementos: anonimato, moralidad y objetividad.” y luego sigue: “La moralidad se entendía como un término más bien personal y no cívico o religioso; su trabajo era proteger a la gente buena de la explotación de la gente mala, y los medios para alcanzar este fin no necesitaban ningún tipo de justificación. Para alcanzar el éxito a menudo había que romper las reglas.”*¹⁰⁷

*Me parece muy bien que la Agencia tenga normas y reglamentos, pero cuando está uno desempeñando una misión, tiene que arreglárselas como pueda.*¹⁰⁸

El héroe de la novela de tipo **hard-boiled** es el arquetipo de individualista, y es el mejor. La trama le permite demostrar su superioridad. La obra de Hammett expresa una ideología masculina. Los protagonistas de Hammett nunca llegan a ser superhombres del tipo James Bond. Además para el lector es más difícil identificarse con el detective, no le resulta tan comfortable como en el caso del detective **whodunit**. Generalmente las mujeres que en ella aparecen son o bien **naïve students of male wisdom**, o bien criaturas peligrosamente amorales. Pero dejaremos de momento la caracterización de los personajes, que se hará en el capítulo que les corresponde.

Para cerrar, citamos las afirmaciones de Philip Durham sobre uno de los representantes más ilustrativos de la novela **hard-boiled**:

La diferencia temática entre lo que Chandler llamaba “las típicas novelas de detectives” y las suyas propias es el hecho de que sus héroes están más preocupados por corregir los errores de la sociedad que por resolver los crímenes. Por supuesto que hay

¹⁰⁷ Cynthia Hamilton: Op.cit., pp. 121-122.

¹⁰⁸ Dashiell Hammett: Cosecha roja, Editorial Planeta, Barcelona, 1985, p. 130.

*asesinatos en estas historias, pero el detective arriesga su vida y su reputación para corregir todas las injusticias sociales, proteger a los débiles, sentar normas éticas, calmar el dolor o salvar lo que queda de algunos débiles humanos. El hecho de que el asesino sea apresado y castigado no es tan importante como su idea central.*¹⁰⁹

El **police procedural** se estructura según el mismo patrón de trama que el hard-boiled detective, pero acentúa el código literario del realismo en mayor medida, tal y como se puede ver por ejemplo en el fatigante horario de trabajo de los héroes, un grupo de policías. El lector está bombardeado al máximo con detalles de tipo policíaco, siguiendo la lenta evolución del caso a la vez con los dramas humanos que acompañan las vidas de los distintos miembros de la policía. El **police procedural** es el tipo de prosa policíaca que menos interés ha despertado por parte de la crítica, tal vez porque tiene mucho más importancia en otros medios mass-media que en la literatura; podemos poner aquí el ejemplo del cine y sobre todo televisión, en concreto las series policíacas **NYPD Blue**, **Law & Order**, **CSI**, **The Killing**, etc. Se trata de un cuerpo de policía de New York, Los Angeles, Seattle o Miami, o de un despacho de abogados, en el segundo, cuyos miembros son de distintas razas - hispanos, negros, italianos, eslavos, etc. - con cuyas vidas y problemas estamos muy familiarizados: uno es alcohólico, otro es racista, otro vive el drama de perder a un hijo, etc.

La **police procedural narrative** aparece como respuesta a la fórmula clásica de detectives, y tal vez el rasgo más importante es que se busca mayor realismo en lo que al detective le concierne. Detectives como Dupin, Poirot o Sherlock Holmes son presentados como seres geniales que resuelven todos los casos con una asombrosa facilidad. Los rasgos que el lector conoce suelen ser rarezas en su forma de actuar, hablar, pensar e incluso vestir. Con los detectives de historias de procedimiento policial, en cambio, las cosas son distintas: en primer lugar ya no se trata de detectives privados, profesionales

¹⁰⁹Philip Durham: Down these Mean Streets a Man Must Go: Chandler's Knight (1963) en Essays on Detective Fiction, Univesrity of North Carolina Press, pp. 14-15.

o aficionados, sino de policías oficiales. En segundo lugar, el método que utilizan es menos deductivo, y más basado en el trabajo agotador que el policía y todo su equipo realizan. Esto permite un mayor desarrollo del personaje y de la sociedad donde éste se mueve. El lector, por su parte, se implica más en el proceso, porque el autor se lo permite:

Mientras el autor enfatice los detalles de la investigación del detective y, más importante todavía, nos revele todas las deducciones mayores que éste hace, la historia tiende a enfatizar más el proceso que el misterio [...]. Las historias de Agatha Christie son casi totalmente opuestas, ya que los procesos mentales del detective son mayoritariamente ocultos al lector, menos para complicar y mistificar las pistas.¹¹⁰

Otro importante rasgo de la narrativa de procedimiento policial es el énfasis que se pone en la vida personal y profesional del detective, a medida que éste avanza en la investigación. También hay énfasis en la construcción de los personajes dentro de un ámbito social. Cojamos el caso de Georges Simenon para ejemplificar algunos de estos rasgos. Maigret aparece al lector como un verdadero ser humano en una medida mucho más grande que cualquiera de sus predecesores, ya que su autor lo presenta en más facetas: la relación con sus compañeros, con su mujer, con los sospechosos, etc. Además conocemos sus pensamientos, sensaciones y sentimientos. Como decíamos antes, el método de Maigret es menos deductivo y más intuitivo. La pregunta del detective es ¿por qué? y no ¿quién? o ¿cómo?. Por eso, Maigret necesita entender a la víctima, al criminal, a todos. Necesita identificarse con ellos, pensar y sentir como ellos:

Y Maigret penetraba cada vez más en aquella vida lenta y pesada de la Citanguette, como si allí, solamente allí, fuese capaz de reflexionar. [...] Era posible, evidentemente... Todo era posible... Únicamente que Maigret quería - ¿cómo decirlo? -... quería llegar a

¹¹⁰ John G. Cawelti: Op.cit., pp. 126-127.

*<<pensar en barquero>>, es decir a pensar como las gentes de allí.*¹¹¹

*En verdad Maigret no sabía nada! Maigret <<sentía>>.*¹¹²

Decíamos que el método de Maigret se basa en sensaciones y sentimientos; pero “el olfato no bastaba. La convicción tampoco. La justicia exige una prueba y Maigret seguía buscando sin saber quién se cansaría primero.”¹¹³ A veces, se ve obligado a empezar una “guerra de usura, de agotamiento”¹¹⁴:

*...desde hacía doce días, Maigret empleaba su vieja táctica: hacer seguir a su hombre paso a paso, minuto a minuto, de la mañana a la noche y de la noche a la mañana, hacerlo seguir ostensiblemente a fin de que el hastío, si se producía en uno de los dos campos, se produjese de su lado.*¹¹⁵

Lo que singulariza a la novela de Truman Capote, **A sangre fría**, es, entre otras cosas, la figura del detective. Al tratarse de un caso real, el detective - el agente Alvin Adams Dewey - es una persona totalmente normal y creíble. Dewey, que había sido sheriff de Finney County y antes de ello agente especial del FBI, es obviamente calificado profesionalmente para encarar un caso tan falto de motivo aparente, tan falto de indicios, como el asesinato de los Clutter, pero al mismo tiempo carece de las cualidades excepcionales de los detectives ficcionales. Es una persona corriente, con sus limitaciones, con sus dudas y temores, que despierta reacciones negativas en los habitantes de Holcomb y Garden City que no creen en sus capacidades de descubrir a los culpables. Su trabajo es difícil y fatigante, y no tiene nada que ver con la mano que la suerte le echa al detective ficcional cuando más la necesita. El trabajo del detective ficcional es siempre un éxito, ya que está planeado por el autor que lo sea. Está jugando con las cartas marcadas ya que aunque parezca andar en la oscuridad, en realidad está siguiendo un sendero que le lleva a un

¹¹¹ Georges Simenon: La barca de los ahorcados, en Las investigaciones de Maigret, El loco de Bergerac, Maigret y el Liberty Bar, Ediciones Orbis SA, Barcelona, 1983, pp. 20-21.

¹¹² Georges Simenon: Pena de muerte, en Op.cit., p. 118.

¹¹³ Ibid., p. 118.

¹¹⁴ Ibid., p. 116.

¹¹⁵ Ibid., p. 115.

final feliz. Las pistas que necesita están esparcidas en su camino para tropezar con ellas en los momentos más apropiados: pañuelos perdidos, fragmentos de cartas o de ropa. Incluso la naturaleza le echa al detective una mano: una nevada o lluvia se encargará de conservar las huellas que le permitan enterarse de la identidad del criminal. El detective real carece de estas ventajas y cada pista que encuentra es el resultado de un trabajo agotador de muchas personas, y no siempre significa un resultado positivo.

De estos cuatro tipos, es el de **police procedural** el que mejor se ajusta para la interpretación de la novela de Truman Capote. Como comentaba antes, Dewey no es un genio, y tampoco está solo en su lucha, ya que hay dieciocho hombres que se dedican exclusiva e íntegramente al caso. Pasado un tiempo sin haberse acercado lo más mínimo a la solución del crimen, Dewey está obsesionado con su caso y ha perdido más de diez kilos.

- ¿Te das cuenta de lo que te ocurre, Al? ¿Te das cuenta de que no hablas de otra cosa?

- Claro - había contestado Dewey -. Es que no pienso en otra cosa. [...] Mira, Cliff, ¿te imaginas lo que puede resultar de mi vida, si este asunto queda entre los <<casos no resueltos>>? Irán pasando los años y yo iré siguiendo una y otra pista y cada vez que, en cualquier parte del país, se cometa un delito que tenga algún punto en común con éste, alguna similitud, tendré que volcarme en él para comprobar si existe alguna conexión.¹¹⁶

Además, la gente del pueblo está en su contra y le consideran incapaz de encontrar al culpable:

...¿por qué diablos no prenden al culpable? Tengo la casa llena de mujeres que no se atreven a ir al retrete solas. [...] De veras, ¿por qué no arrestan a alguno? Para eso le pagan. Si alguna vez se le ocurre volver a presentarse para que lo elijamos sheriff, olvídense de mi voto. Porque no va a tenerlo.¹¹⁷

¹¹⁶ Truman Capote: A sangre fría, Barcelona, Editorial Bruguera, 1979, p. 200.

¹¹⁷ Ibid., p. 202.

El realismo al que se refería Heta Pyrhönen hace que las figuras de los personajes, detective, víctimas y sobre todo criminales, adquieran mayor importancia que la trama en sí. Es curioso que, a diferencia de una novela policíaca basada en ficción, que acaba cuando el criminal está atrapado, **A sangre fría** sigue mucho más allá de este momento. Cuando los dos asesinos están encarcelados, cuando incluso han confesado ya su crimen, quedan todavía unas cien páginas. Eso no pasaría en una novela policíaca habitual, pero Truman Capote está interesado en desarrollar la personalidad de Perry y Dick. Estos dos personajes son mucho más que los habituales esbozos del personaje de tipo criminal. Son de hecho personas retratadas muy detalladamente. El lector los va conociendo a lo largo de la novela, ya que de vez en cuando, dentro del desarrollo de la trama, se encuentra con declaraciones y aclaraciones que otros personajes, o los asesinos mismos hacen, con esto buscándose un mejor entendimiento del porqué de lo ocurrido.

Así, por ejemplo, nos enteramos de la infancia de Perry Smith, hijo de padre irlandés y madre india de pura raza cherokee, su estancia en un orfelinato católico y más tarde en un asilo de niños y cómo esta infancia influyó en su vida. Cómo, a pesar de su destino, intentó superarse y estudiar; cómo soñaba con viajes en barco, en búsqueda de tesoros en el fondo del mar. Sus pesadillas de las cuales siempre le salvaba un pájaro amarillo. Sus miedos y su crueldad. Su odio para todos los que se burlan de él. ¿Por qué hace lo que hace? ¿Por qué a pesar de sentir pena e incluso simpatía por la familia Clutter los mata de la forma que lo hace? ¿Cómo puede alguien poner una almohada debajo de la cabeza de una persona y luego dispararla? Todo esto le interesa a Truman Capote, además de describir un caso real de un crimen horrible. El resultado se traduce en unos personajes totalmente verosímiles, que se mueven en una trama que si no nos resulta verosímil, es porque la realidad supera muchas veces a la ficción. El lector siente escalofríos pero también llega en ocasiones a sentir pena por los criminales. Aunque el otro asesino, Dick Hickock, no es más cruel que Perry, resulta menos humano. A

diferencia de Perry, Dick no tiene ningún sentimiento de culpabilidad por sus hechos, ni siquiera vuelve a pensarlo:

- ¿Sabes qué estoy pensando? - preguntó Perry-. Pues que nosotros dos debemos de tener algo anormal. Para hacer lo que hicimos. [...] la gente capaz de hacer algo así debe de tener algo anormal - insistió Perry.

*- No hablarás por mí, rico - dijo Dick -. Yo soy un tipo normal. Y Dick estaba convencido de lo que decía. Se creía tan equilibrado, tan cuerdo como el que más. Sólo que quizás un poco más listo que la mayoría.*¹¹⁸

El cuarto tipo de prosa de detectives que destaca Heta Pyrhönen es el de **metaphysical detective narrative**, que tiene sus raíces en las obras de autores como Poe o Chesterton. El papel de la trama típicamente detectivesca disminuye, dejando lugar a aquellos elementos que, por lo general, quedan ocultos. De esta manera la variante metafísica es adornada con fragmentos que no pertenecen a la acción, y también con faltas de concordancia, paradojas, o incluso absurdidades. Ya que se basa en no respetar las convenciones del verdadero género de detectivesco también se conoce como prosa anti-detective. El papel del lector es muy importante, debido al hecho de que la propia lectura es la modalidad principal que da coherencia a la narración. La autora cita a Merivale, explicando que la falta de solución significa la falta de respuestas a cualquier pregunta de esencia, conocimiento o sentido.

La prosa **metaphysical detective**, llamada también anti-detective, se ha desarrollado a partir de los años 30, y entre sus representantes destacan Jorge Luis Borges, Paul Auster, Umberto Eco, etc. Su aparición coincide con un emergente contexto cultural postmodernista, dentro del cual los autores empiezan a elevar la novela popular de detectives a un nuevo plano, más literario. Como el propio nombre lo indica, no se trata de una novela de detective en el verdadero sentido. El nuevo subgénero se auto estructura

¹¹⁸ Truman Capote: Op.cit., p. 146.

como parodia de la narrativa detectivesca anterior, derribando las convenciones que ésta utilizaba, lo cual supone un buen conocimiento de ellas. Dicho de otra forma, el autor juega con las expectativas del lector. Se produce un cambio de sentido, que aleja al nuevo género de la fórmula estándar: hechos que los lectores conocían como seguros, ahora son incertidumbres. Además, el escritor siente y expresa el hecho de que la realidad ya no se puede reducir a la simple oposición entre el bien y el mal.

*La alteración estructural de la novela convencional es causada desde fuera, a medida que los autores van reaccionando a las condiciones de una realidad nueva. [...] Los autores utilizan intermitentemente las convenciones detectivescas con la intención precisa de expresar el desorden y el vacío existencial que para ellos es la esencia de nuestros tiempos, todo esto dentro de un género diseñado para ejemplificar lo contrario. Para expresar este desorden y este vacío, los escritores deben estar familiarizados con las convenciones y la estructura de la novela tradicional de detectives. La finalidad de la novela anti-detective no es la renovación o la mejora del género, como en el caso de la novela hard-boiled, sino obtener nuevas técnicas narrativas utilizando elementos literarios ya existentes.*¹¹⁹

Por lo tanto, el autor mantiene los elementos de la novela convencional: el detective, suficientes personajes, el crimen, el proceso de la investigación, etc. Lo que pasa es que todos estos elementos cambian su sentido conocido hasta ahora al lector. Lo que diferencia a la novela anti-detective es la función de la trama, que “está cargada de claves, pero como las claves no conectan unas con las otras, solamente parodian la simple secuencialidad.”¹²⁰ La trama no ofrece un final claro, una solución, y reemplaza este final con “su parodia, negación o nulificación”¹²¹. La novela del detective metafísico se puede

¹¹⁹ Anna M. Holzapfel: *The New York Trilogy: Whodunit?*, Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 1996, p. 23.

¹²⁰ Heta Pyrhönen: *Op.cit.*, p. 42.

¹²¹ *Ibid.*, p. 42.

interpretar como un laberinto sin salida. Estos rasgos están estrechamente relacionados con las preocupaciones intelectuales de los postmodernistas:

La falta de soluciones significa una falta de respuestas para cualquier pregunta de esencia, conocimiento o sentido. La historia del detective metafísico, casi sin excepción, desdibuja las diferencias entre los papeles (detective, criminal y víctima), construyéndolos en dos o incluso en uno. El reflejo del protagonista en su doble, o su fusión con el doble revela una preocupación persistente por la cuestión de la identidad. Como sugiere Merivale, preguntas como ¿qué es realmente el mundo?, o ¿quién soy yo realmente? son presentadas no sólo como imposibles de contestar, sino también imposibles de formular. [...]La narrativa de detectives metafísicos pide la cooperación activa del lector para rellenar los espacios en blanco del texto, y requiere así que el lector participe en la "producción" y la "escritura" del texto.¹²²

Lo mismo viene a afirmar Anne Holzapfel, que considera que la solución de la novela anti-detective está mantenida lejos del lector, a diferencia de la novela clásica donde la solución justifica la existencia del género. Los elementos del género ya no forman un todo, sino que quedan como entidades separadas, sin sentido coherente. Todos estos nuevos elementos se ven reflejados, lógicamente, en la figura y del detective, que ya no tiene el papel de establecer el orden. Además, éste pierde su imparcialidad en el caso. Su investigación, por otro lado, sólo produce confusión, y parece más bien una serie de preguntas sobre su propia vida, ya que “el detective no aparece presentado en una sociedad corrupta, sino vacilando entre sus conflictos internos y su necesidad de racionalidad.”¹²³ Los personajes, incluido el detective, ya no son buenos o malos exclusivamente.

¹²² Heta Pyrhönen: Op.cit., p. 42.

¹²³ Anna M. Holzapfel: Op.cit, p. 24.

3. 4. Componentes narrativos

3.4.1. Espacio

El espacio es un elemento narrativo de enorme importancia respecto de los demás: personaje, acción, tiempo, etc., a los que completa y confiere un sentido más pleno. Así, por ejemplo, se puede ver el espacio como signo del personaje, ya que tiene una función excepcional en su caracterización: su mundo interior, su comportamiento, su personalidad, su ideología, etc. Y como en la narrativa moderna el espacio se presenta a través de los ojos del personaje, finalmente llega a ser una proyección suya. Más aun, lo habitual es que cada personaje tenga asignada una parcela del espacio ficticio, lo cual supone el establecer relaciones - entre otras, de tipo espacial - muy diversas con los demás personajes: respeto de las fronteras, o por lo contrario, su transgresión.

En cuanto a su relación con la acción, se podría decir que el espacio es el propulsor; cuando se cristaliza el espacio, la acción se vuelve concreta. La acción evoluciona a medida que se van produciendo, por un lado, desplazamientos en el espacio y por otro, recordemos las situaciones estereotipadas en las que el espacio va muy unido a la acción: una declaración amorosa suele producirse en un jardín; los fantasmas suelen habitar castillos; en su camino, los caballeros siempre llegan a un espacio mítico construido en círculos concéntricos: un bosque en el cual hay un castillo o una montaña donde vive una bella doncella. Otro aspecto sería el de la interdependencia espacio - tiempo. Se podría hablar de la preeminencia del espacio sobre el tiempo, ya que en el ámbito de la ficción el tiempo se anula en beneficio del espacio.

A la hora de ubicar las tramas nos encontramos, lógicamente, con una gran diversidad. Sin embargo, se pueden destacar determinados modelos, dentro de cada tipo de narrativa policíaca que hemos analizado anteriormente.

En la novela de tipo **whodunit**, por ejemplo, funciona el modelo del espacio cerrado inventado por Poe. Cuando decimos "cerrado" nos referimos de hecho a dos tipos: el espacio literalmente cerrado, donde se produce el hecho delictivo, como en su cuento **Los crímenes de la calle Morgue**, y el espacio del detective, donde éste recibe la noticia del crimen.

El primer tipo, inventado como decíamos por Poe, fue retomado por varios autores posteriormente, aunque bajo distintas formas. En Agatha Christie encontramos, por ejemplo, un tren en marcha en **Asesinato en el Orient Express**, o una isla completamente aislada en **Diez negritos**, etc., donde hay un número limitado de personas: todas ellas se convierten en sospechosos, y el detective sabe que una de ellas es culpable. La dificultad reside en la aparente imposibilidad de saber cuál, ya que las coartadas son a primera vista perfectas. En **Los crímenes de la calle Morgue** en cambio, dentro del espacio cerrado sólo se encuentran los cadáveres de las víctimas. El misterio es tal, que hace que mucha gente se pregunte “si es que en realidad se trata de un asesinato”¹²⁴, ya que no hay ninguna salida que un supuesto criminal hubiera podido utilizar. El objetivo del Dupin es, por lo tanto, a parte de encontrar al criminal, descubrir cómo ha podido escaparse.

*Transportémonos ahora con la fantasía a esa habitación. ¿Qué buscaremos en primer lugar? Los medios de evasión empleados por los asesinos. Supongo que bien puedo decir que ninguno de los dos cree en acontecimientos sobrenaturales. Madame y mademoiselle L'Espanaye no fueron asesinadas por espíritus. Los autores del hecho eran de carne y hueso, y escaparon por medios materiales. ¿Cómo, pues? Afortunadamente, sólo hay una manera de razonar sobre este punto, y esa manera debe conducirnos a una conclusión definida. Examinemos uno por uno los posibles medios de escape.*¹²⁵

¹²⁴ Edgar Allan Poe: Los crímenes de la calle Morgue en Cuentos 1, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 434.

¹²⁵ Ibid., pp. 440-441.

Como apunta John Cawelti, el contraste entre la habitación cerrada o la casa de campo aislada y el mundo exterior constituye una representación simbólica de la relación entre el orden y el caos.

El otro tipo de espacio cerrado se caracteriza por un aislamiento distinto. Ya no se trata de un sitio sin salida, sino de un oasis de normalidad dentro del resto del mundo - que puede ser representado por ciudades como París, Londres, etc. - trastornadas por el crimen ocurrido. Este sitio suele ser el piso o el despacho del detective donde reina la tranquilidad hasta que alguien viene a interrumpirla, trayendo la noticia de un crimen.

*Sumidos en investigaciones que reclamaban toda nuestra atención, hacía más de un mes que ninguno de los dos salía a la calle, recibía visitas o leía los diarios, aparte de una ojeada a los editoriales políticos. La primera noticia del asesinato nos fue traída por G... en persona. Se presentó en la tarde del 13 de julio de 18... y permaneció con nosotros hasta muy entrada en la noche.*¹²⁶

*Me hallaba en París en el otoño de 18... Una noche, después de una tarde ventosa, gozaba del doble placer de la meditación y de una pipa de espuma de mar, en compañía de mi amigo C. Auguste Dupin, en su pequeña biblioteca o gabinete de estudios del n° 33, rue Dunot, au troisième, Faubourg Saint-Germain. Llevábamos más de una hora en profundo silencio, y cualquier observador casual nos hubiera creído exclusiva y profundamente dedicados a estudiar las onduladas capas de humo que llenaban la atmósfera de la sala. [...] cuando vi abrirse la puerta para dejar paso a nuestro viejo conocido G..., el prefecto de la policía de París.*¹²⁷

Mi mujer estaba de acuerdo conmigo en que no se debía perder un momento en exponerle el asunto, así que una hora después de desayunar me encontraba de nuevo, una vez más, en las viejas habitaciones de Baker Street. Holmes, ataviado con un batín, estaba

¹²⁶ Edgar Allan Poe: Los crímenes de la calle Morgue, en Op.cit., p.463.

¹²⁷ Edgar Allan Poe: La carta robada, en Op.cit., p.514.

*sentado en su mesa de trabajo, trabajando afanosamente en una investigación química.*¹²⁸

Otras veces, es el mismo detective quien trae la noticia del crimen a su amigo que, como en las citas anteriores, está en un momento de tranquilidad, o incluso de goce:

*Sucedió una noche de verano, unos meses después de mi matrimonio; yo estaba sentado junto a la chimenea fumándome una última pipa y cabeceando sobre una novela, porque había tenido un día de trabajo agotador. [...] Me levanté del asiento y, cuando ya estaba vaciando la ceniza de la pipa en el cenicero, de repente oí que llamaban repetidamente a la puerta.*¹²⁹

Aunque con elementos distintos, encontramos el mismo tipo de espacio en la novela **hard-boiled**. Si antes veíamos un piso confortable o una oficina elegante, en la novela americana el detective es presentado en un despacho sórdido dentro de un edificio que está en una parte desolada de la ciudad. Su forma de vida puede parecer un fracaso, pero resulta, a lo largo de la novela, ser una forma de rebelión, o de rechazo contra la corrupción del sistema. Otro espacio que el lector conoce ya desde el principio es la casa de algún cliente que el detective visita, ya al principio de la historia, lo cual hace que el lector entre en la acción de repente, sin introducción alguna. A diferencia del despacho feo del detective, la casa del cliente que visita es grande y demuestra su riqueza. Detrás de este espacio bonito, casi sin excepción, el detective encontrará lo peor: un mundo de asesinatos, mentiras, odio, explotación, etc. Si el lector busca algún encanto o sentido, éste “se tiene que buscar en otro sitio, en donde todavía queda algo del mundo natural, que no ha sido aún estropeado por la penetrante extensión de la ciudad.”¹³⁰

Un papel muy importante en la fórmula de los duros lo tiene la ciudad moderna, como fondo de la trama y que, en algunos casos tiene la

¹²⁸ Arthur Conan Doyle: *El tratado naval*, Biblioteca El Sol, Grupo Anaya SA, 1991, p. 9.

¹²⁹ Arthur Conan Doyle: *El hombre encorvado*, Biblioteca El Sol, Grupo Anaya SA, 1991, p. 5.

¹³⁰ John G. Cawelti: *Op.cit.*, p. 141.

importancia de un personaje. La ciudad que cambia con rapidez, desorganizada, pero atractiva, que puede ser Los Angeles, New York, etc. Ciudades que sean una combinación de corrupción y encanto, necesaria para construir una trama como la de la novela policíaca americana.

Es verdad que, incluso desde los principios del género policíaco, la ciudad aparece como un elemento importante ya que la novela detectivesca se considera mayoritariamente como novela urbana, y no es una casualidad que el género se impone a la vez con el desarrollo de la vida urbana. Según apunta José Ángel Cilleruelo, el Génesis atribuye a Caín la construcción de la primera ciudad:

*Caín era un labrador desterrado, y esta figura - antes que una encarnación del mal - cumple otro papel más decisivo en la historia de las ciudades: él fue el primer emigrante que tuvo que abandonar la labranza... [...] creo que esta figura del desarraigado como hecho fundador de la ciudad sigue siendo válida a finales del segundo milenio...*¹³¹

Ya en el siglo XVIII se crea una actitud en contra de la ciudad - hábitat del pecado -, cuando se relaciona la idea del desarrollo de la gran ciudad con la acumulación de males y pecados. La ciudad, a diferencia de las pequeñas comunidades, ofrece todos los medios para malgastar el tiempo y es el lugar del vicio. En estas circunstancias no tiene que asombrar la actitud mayoritaria de los autores de resaltar la pureza de la naturaleza frente a la depravación de lo construido y habitado por el hombre. La oposición campo/ciudad es evidente.

También, por la misma época, hubo otra actitud en contra de la ciudad: el discurso racional y reflexivo inserto en la teoría del conocimiento de Ralph W. Emerson. Emerson distingue entre entendimiento y razón: la razón es la facultad del filósofo y del poeta, y es ejercida en el campo, mientras que el

¹³¹ José Ángel Cilleruelo: El 27 contra la ciudad, en Escrituras de la Ciudad, (José Carlos Rovira editor) Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1999, p. 13.

entendimiento es una facultad urbana. El campo, que ofrece un horizonte ininterrumpido, infinito, frente a la ciudad con sus líneas finitas, cortas y matemáticas, llena de artificios, que deleita al entendimiento. Por otro lado, frente a estas actitudes, merece la pena mencionar la imagen de la ciudad como centro de la sabiduría. Emerson reconocía la atracción que ejercen las ciudades sobre los hombres de genio y que sólo la ciudad ofrece ciertas instituciones educativas.

Con el vertiginoso desarrollo de la economía industrial irrumpen los nuevos mitos culturales asociados con esta modernidad. Pocos autores se salvan del amor a la ciudad moderna vista como mar de gentes donde, sin embargo, la gente vive sola. Se valora el progreso y lo que éste supone para el beneficio del hombre. Pero a medida que se va profundizando el conocimiento de las grandes ciudades, resalta la pérdida de valores humanos que el progreso conlleva y la idea que la civilización urbana está determinada por competición e individualismo. El ritmo acelerado de la ciudad, las rápidas construcciones y demoliciones, las condiciones de vida de los habitantes, la movilidad de la gente y los cambios en las costumbres, todo ello contribuye a la sensación de inestabilidad y de alienación. La esencia natural humana se diluye en lo presuroso de la existencia.

La ciudad, los barrios, los edificios, las casas, las calles y plazas encierran vidas y secretos oscuros. Lo urbano tiene que ver con el uso y la interiorización de los espacios y sus vivencias. La ciudad es un escenario de evocaciones y de sueños, de imágenes y de lenguajes. Muchas veces lo adentro y afuera, o lo privado y público se mezclan.

¿Qué es para Dupin y su amigo sin nombre la ciudad? ¿Qué buscan cuando salen de noche por sus calles? “... hasta que el reloj nos advertía la llegada de la verdadera oscuridad. Salíamos entonces a la calle, tomados del brazo, continuando la conversación del día o vagando al azar hasta muy tarde, mientras buscábamos entre las luces y las sombras de la populosa ciudad esa

infinidad de excitantes espirituales que puede proporcionar la observación silenciosa.»¹³²

Para Gilbert Keith Chesterton la importancia cultural de la narrativa detectivesca se debe al tratamiento poético que ésta ofrece a la ciudad. John Cawelti recoge sus palabras:

*El primer valor esencial de la historia detectivesca reside en el hecho de que es la primera y la única forma de literatura popular en la cual se expresa cierto sentido de la poesía de la vida moderna. La gente ha vivido durante siglos entre enormes montañas y bosques eternos, antes de darse cuenta que son poéticos. [...] En esta comprensión de la gran ciudad como algo salvaje y obvio, la historia de detectives es seguramente la "Iliada". Es imposible no observar que en estas historias el héroe cruza Londres con algo de la soledad y libertad de un príncipe de un cuento del país de los elfos, que durante aquel incalculable viaje, el ómnibus que encuentra de casualidad tiene los colores originales de un barco de hadas. Las luces de la ciudad empiezan a brillar como innumerables ojos de duendes, ya que son guardianes de algún secreto, por muy primitivo que sea, que el autor conoce y el lector no. Cada recodo del camino es como un dedo apuntando hacia el secreto; cada fantástica línea del horizonte lleno de chimeneas parece señalar salvaje e irónicamente el significado del misterio.*¹³³

Sherlock Holmes es, también, amante de la ciudad, aunque por razones distintas de las que menciona Chesterton:

... en cuanto a mi amigo, ni el campo ni la playa le atraían lo más mínimo. Le encantaba verse rodeado por cinco millones de personas, tendiendo sus redes para que nada ni nadie se escapara a su vigilancia, siempre alerta ante cualquier rumor o sospecha de un crimen sin resolver. El saber apreciar la naturaleza no se

¹³² Edgar Allan Poe: Los crímenes de la calle Morgue, Op.cit., p. 423.

¹³³ John G. Cawelti: Op.cit., pp. 140-141.

*encontraba entre sus innumerables facultades y el único cambio que se daba en su vida era cuando se alejaba del malhechor ciudadano para seguir las huellas de su semejante en el campo.*¹³⁴

En la novela **hard-boiled** la imagen de la ciudad es prácticamente al revés. Sólo encontramos vacío, corrupción y muerte. Es la representación de un mundo decadente, donde la respetabilidad se confunde con el crimen y la corrupción. Para John Cawelti, el ambiente de la novela **hard-boiled** es igual de brillante como el de la novela gótica, uno de los antecedentes de la novela policíaca:

*Pero los símbolos del terror han sufrido un cambio importante. En lugar del castillo gótico, guarida de un villano diabólico, aristocrático y masculino, el peligro y la traición emanan desde la ciudad y se manifiestan en la mayor parte de los casos a través de una mujer ambigua, atractiva y peligrosa, que intenta seducir al héroe para impedir que éste descubra que ella es la criminal. [...] El segundo aspecto que destaca de la comparación entre la novela gótica y la hard-boiled es la transformación de la mujer, que de víctima pasa de ser la mala.*¹³⁵

Para John Cawelti, la ciudad es también un lugar de fuerte tentación sexual, y esta sexualidad, que aparece encarnada en una mujer muy atractiva y aparentemente muy afable, es una fuente de traición y de ataques a la masculinidad. Por lo tanto, la identidad sexual del héroe está constantemente amenazada con la traición y la destrucción.

La ciudad es también deprimentemente fea. Un significativo ejemplo de todos estos aspectos es la ciudad de Personville de **Cosecha roja** (1927) de Dashiell Hammett. Nadie utiliza el nombre real cuando habla de ella, sino que la llaman Poisonville por el efecto negativo que produce sobre todo el mundo,

¹³⁴ Arthur Conan Doyle: El paciente residente, en Op.cit., p. 67.

¹³⁵ John G. Cawelti: Op.cit., p. 156.

habitantes o visitantes. Al principio de la novela, mediante los ojos del detective que llega a la ciudad, experimentamos la primera impresión:

*No era bonita. La mayor parte de los constructores habían buscado la ostentación. Puede que la lograran al principio. Mas luego los altos hornos, cuyas chimeneas de ladrillo se erguían al sur contra una tétrica montaña, habían dado a todo una suciedad uniforme, amarillenta y ahumada. El resultado era una fea ciudad de cuarenta mil habitantes, situada en un vallejo entre dos feos montes, todo ello envilecido por las minas. Desplegado sobre el conjunto se veía un cielo sucio que dijérase haber salido de las chimeneas de los altos hornos.*¹³⁶

Luego, a medida que la trama avanza, somos testigos de otro aspecto de la ciudad, vista como personaje vivo y malvado de la novela:

*Esta maldita ciudad se está apoderando de mí. Si no me voy pronto me voy a volver tan rudimentariamente sanguinario como los naturales. ¿Qué ha pasado? Docena y media de asesinatos desde que estoy aquí. [...] Proyecté una o dos muertes en mi día, cuando fueron necesarias. Pero ésta es la primera vez que se ha apoderado de mí la fiebre. Y es esta maldita ciudad. No se puede andar derecho en ella. Me atrapó desde un principio.*¹³⁷

*Y es esta maldita ciudad, Poisonville. Poisonville es su verdadero nombre. Me ha envenenado. [...] Y ese no soy yo. Tengo dura la piel por encima de lo que me queda de alma y, después de andar entre crímenes durante veinte años, puedo estudiar cualquier clase de asesinato sin ver en ello más que el pan de cada día, mi trabajo. Pero esto de disfrutar haciendo planes mortales, no, ese no soy yo. Es lo que esta ciudad me ha hecho.*¹³⁸

Dentro de la ciudad de estas novelas coexisten los ricos con los que viven en chabolas y todos ellos intentan arreglárselas. La manera más fácil de hacer

¹³⁶ Dashiell Hammett: Op.cit., p. 8.

¹³⁷ Ibid., p. 167.

¹³⁸ Ibid., pp. 170-171.

dinero es quebrantar la ley, y de aquí la tentación a la que están expuestos incluso los que deberían defenderla. Siempre hay alguien que está por encima de la ley y de las personas, y que es capaz de cualquier cosa por no perder esta ventaja. Volvamos a la novela de Dashiell Hammett mencionada anteriormente:

*Durante cuarenta años, Elihu Willsson, el Viejo, padre del que había muerto aquella noche, fue el dueño de Personville, en corazón, alma, piel y entrañas. Era presidente y accionista mayoritario de la Personville Mining Corporation, así como del First National Bank, propietario del Morning Herald y del Evening Herald, los únicos periódicos de la ciudad, y copropietario al menos de todas las demás empresas de alguna importancia. Aparte de estos bienes, era propietario de un senador de los Estados Unidos, de un par de diputados, del gobernador, del alcalde y de la mayor parte de los diputados del Estado. Elihu Willsson era Personville y casi todo el Estado.*¹³⁹

En la opinión de Cynthia S. Hamilton la ciudad que conocemos en la novela de tipo **hard-boiled** es un conjunto de particulares sin el menor sentido de comunidad, donde las personas pierden su identidad. El héroe, el detective duro, es una figura marginal, y su marginalidad aparece como consecuencia de haber perdido su fe; incapaz de confiar en la sociedad, tiene que contar con sus propios recursos y de esta manera nos encontramos con el detective que es juez y verdugo al mismo tiempo, que se conduce por su visión personal de justicia.

Como prueba de ello, el detective termina por matar al culpable o a los culpables; es decir, casi nunca llegan a estar delante de un tribunal, lo cual demuestra una falta de confianza en las instituciones del estado. En el capítulo dedicado al personaje veremos esta doble faceta del detective, de juez y de ejecutor.

¹³⁹ Dashiell Hammett, Op.cit., p. 13.

*Pero sería inútil llevar a ninguno de ellos ante los tribunales, fuere por lo que fuere. Son los dueños de los tribunales, y en cualquier caso la justicia funciona demasiado despacio para lo que necesitamos. [...] Y no os hagáis ilusiones de que existan en Poisonville más leyes de las que vosotros vayáis buscándoos.*¹⁴⁰

3.4.2. Tiempo

En este capítulo nos proponemos pasar revista a las distintas teorías sobre la categoría narrativa del tiempo, y aplicarlas al género de la novela policíaca. Antonio Garrido Domínguez afirma en **El texto narrativo** que, antes de examinar el tiempo narrativo, es necesaria una primera aclaración sobre la acepción a la que nos referimos, ya que el concepto del tiempo es equívoco. Una primera clasificación del tiempo a la que hace referencia es la de E. Benveniste, que destaca el tiempo físico (de la experiencia), el tiempo crónico (el convencional), y el tiempo psicológico (cuya duración varía en función de quién la siente). Para aplicar el término de tiempo a la escritura, en primer lugar la lingüística hace referencia a la *enunciación* y al *enunciado*, con sus respectivos tiempos. También los formalistas rusos, que separan la fábula - el material -, y la trama - es decir, la configuración artística de este material -.

Todorov habla del **tiempo del relato**, es decir, del tiempo de los personajes, el **tiempo de la escritura**, de la enunciación, y del **tiempo de la lectura**, de la recepción. Tríptico es también el sistema que propone Paul Ricoeur, formado por el **tiempo prefigurado**, que es el tiempo de la existencia real, por el **tiempo configurado**, que consiste en la manipulación y organización del tiempo prefigurado de acuerdo con las convenciones artísticas, y que, por lo tanto, sería el tiempo del texto, y, por último, el **tiempo refigurado**, que es el tiempo de la recepción o de la lectura.

¹⁴⁰Dashiell Hammett: Op.cit., pp. 130-131.

El modelo más completo es el propuesto por Genette, quien distingue entre el **tiempo de la historia**, el **tiempo del relato** y el **tiempo de la narración**. Las dimensiones temporales que destaca Genette son: el **orden**, la **duración** y la **frecuencia**.

El orden es muy importante para la lógica interna del relato. De hecho está más presente en la literatura popular que en la literatura más "literaria", donde la tendencia más acusada es su desaparición. Cuando entre el orden de la historia y el orden del relato hay discordancias, hablamos de anacronías que, a su vez, se dividen en analepsis (evocación posterior de un acontecimiento anterior) y prolepsis (evocación por adelantado de un acontecimiento posterior). En la novela policíaca de fórmula clásica, donde la historia del crimen y la historia de la investigación aparecen en orden inverso, es muy frecuente encontrar anacronías, más a menudo analepsis que prolepsis. En la novela **hard-boiled** existen en mucho menos medida, ya que la historia del crimen y la historia de la investigación suelen ser simultáneas.

Para ejemplificar esta situación, tomaremos como referencia una novela de Agatha Christie, **El testigo mudo**, que empieza con una analepsis externa completa, que recupera el pasado en bloque hasta empalmar con el relato principal (consideramos como relato principal la historia de la investigación):

*La señorita Arundell murió el día primero de mayo. Aunque la enfermedad fue corta, su muerte no causó mucha sorpresa en la pequeña ciudad de Market Basing, donde había vivido desde que era una muchacha.*¹⁴¹

Dentro de esta analepsis hay otra, también externa: “El viernes antes de Pascua, Emily Arundell se encontraba en el vestíbulo de Littlegreen House, dando varias órdenes a la señorita Lawson.”¹⁴² Con esta indicación temporal empieza la historia del crimen. Hasta este punto, la voz que el lector oye es de un narrador omnisciente. El relato principal, la historia de la investigación,

¹⁴¹ Agatha Christie: El testigo mudo, Editorial Molino, Barcelona, 1959, p. 7.

¹⁴² Ibid., p. 8.

empieza en el capítulo V con el cambio de narrador; a partir de este momento, es la voz de Hastings la que nos cuenta la historia:

*Los hechos que acabo de relatar no llegaron a mi conocimiento hasta mucho tiempo después de haber sucedido. Pero interrogando a varios miembros de la familia, por separado, creo que conseguí un relato bastante fiel de lo ocurrido. Tanto Poirot como yo no nos vimos envueltos en el asunto hasta que mi amigo recibió la carta de la señorita Arundell. Recuerdo muy bien aquel día. Era una mañana calurosa y sin viento hacia finales de junio.*¹⁴³

Recordemos el modelo propuesto por Poe, desarrollado en el apartado dedicado a la novela **whodunit**, que consistía en seis fases: la presentación del detective, la presentación del crimen, las claves y la investigación, el anuncio de la solución, la explicación de la solución y el desenlace. Recordemos también que en la narrativa de Agatha Christie hay un pequeño cambio, porque invierte las primeras dos fases: la presentación del crimen y la presentación del detective. Esto la obliga a utilizar dos analepsis en el comienzo del relato base.

En cuanto a las prolepsis, como decíamos antes, son mucho menos frecuentes. Tal vez la más común para el relato policíaco es la prolepsis interna repetitiva, la anticipación de un determinado hecho posterior, cuyo cumplimiento está dentro del ámbito del relato base, a través de repetidas alusiones. Nos referimos al anuncio de la solución del crimen que el detective hace muchas veces antes de momento culminante. La finalidad del autor es crear una gran expectación acerca de este anuncio:

-Entonces, ¿qué le va a decir?

*-Eso, mon ami, ya lo oirá usted a su debido tiempo.*¹⁴⁴

-Estoy indeciso respecto a la identidad del asesino... pero esto no durará mucho.

-¿De veras? ¿Lo sabe usted?

¹⁴³ Agatha Christie: Op.cit., p. 35.

¹⁴⁴ Ibid., p. 223.

*-Puedo decir que la prueba definitiva obrará mañana en mi poder. [...] Veinticuatro horas, Hastings, y creo que sabremos exactamente nuestra posición.*¹⁴⁵

La abundancia de analepsis en la novela policíaca tradicional no es una casualidad. Por su misma estructura, el autor tiene que volver hacia atrás, ya que, aunque el orden lógico es crimen - investigación, las historias se nos presentan al revés; se parte desde el comienzo de la investigación para llegar al momento del crimen. Este montaje básico estructura la narrativa detectivesca, pero en sentido inverso cronológico: la trama detectivesca intenta establecer una sucesión de acontecimientos lineales, cronológicos que al final expliquen la situación desconocida, asombrosa. Juan del Rosal ve la novela policíaca como si fuera una

*película proyectada al revés: toma el tiempo de adelante hacia atrás e invierte la cronología. [...] En efecto, en la novela policíaca el relato sigue el orden del descubrimiento. [...] La trama de la novela está enhebrada con la finalidad de demostrar como posible un hecho aparentemente imposible de explicación alguna.*¹⁴⁶

La situación es distinta en el caso de la novela policíaca negra, donde la historia del crimen y la historia de la investigación son simultáneas, y por lo tanto, el tiempo es el mismo. Por esto, las analepsis son menos frecuentes y cuando aparecen suelen servir más bien para presentar a un personaje, o unos acontecimientos, en forma de sumario. Este esquema nos sirve sobre todo si recordamos que en este tipo de novela hay realmente dos historias de investigación: al detective se le encarga una misión, normalmente una desaparición o un robo, algo que no parece muy grave ni complicado. Esta historia se introduce a través de analepsis y sumarios. A medida que avanza en esta historia de investigación, el detective se ve involucrado en otra investigación, mucho más amplia, complicada y violenta, que es la verdadera

¹⁴⁵ Agatha Christie: Op.cit., pp. 234-235.

¹⁴⁶ Juan del Rosal: Op.cit., pp. 25 – 26.

investigación que debe llevar a cabo, y que es simultánea a la historia del crimen o, más a menudo de los crímenes.

3.4.3. Personaje

*Si el autor es el <<saber>>, y el narrador, el <<decir>>, al personaje le caracteriza el <<vivir>> y constituye, por ello, el componente que permite al lector integrarse, ya por completo, en la <<realidad>> que el discurso de la ficción contiene. Si el autor y el narrador muchas veces se sienten como figuras en la sombra, delimitando estos márgenes de verosimilitud con enorme complejidad, el personaje, en cambio, es el ser vivo, real, dotado de configuración humana, bordeado de aspectos espaciales que lo determinan y proyectado en una línea temporal que permite seguir sus movimientos y ordenar sus acciones.*¹⁴⁷

Una de las clasificaciones de personajes que nos puede servir es la de **personajes planos** y **personajes redondos** que hace Edward Morgan Forster en **Aspectos de la novela**. Según él, los **personajes planos**, también llamados estereotipos o caricaturas, se construyen en torno a una sola idea o cualidad, y se pueden expresar en una sola frase. La ventaja de trabajar con este tipo de personajes es, para el autor, que se les reconoce fácilmente cuando aparecen en la escena, y, para el lector, que se les recuerda inmediatamente, ya que permanecen inalterables a lo largo del relato, cuyas circunstancias no los cambian. Los personajes **redondos**, por lo contrario, son complejos, poseen mayor número de rasgos e ideas:

La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo pero es plano. Un

¹⁴⁷ Fernando Gómez Redondo: El lenguaje literario. Teoría y práctica, Editorial EDAF, Madrid, 1994, p.186.

*personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida - de la vida en las páginas de un libro -.*¹⁴⁸

Si aplicamos esta clasificación a la novela policíaca, nos parece que el detective de la fórmula clásica encaja en la primera categoría, mientras el detective **hard-boiled**, o el de la novela **metaphysical**, pertenecen a la segunda. Dupin, Poirot, o Sherlock Holmes son personajes planos porque sólo se definen por una característica (una mente brillante) y no cambian interiormente a lo largo de la serie de relatos donde aparecen. Detectives como Continental Op, Sam Spade, Marlowe, Maigret, o el Padre Brown, en cambio, son mucho más complejos e imprevisibles: son a la vez buenos y malos, valientes y cobardes, honestos y deshonestos, en resumen sorprenden, y de una forma convincente.

Como ya veíamos anteriormente, Poe destaca cuatro grupos de personajes que aparecen en una historia de detectives: la **víctima**, el **criminal**, **los que están relacionados de alguna forma con el crimen, pero que son incapaces de resolverlo**, y el **detective**.

En la novela clásica de detectives nos encontramos, por lo general, con una sola **víctima**. Esto va en estrecha relación con la idea de que el crimen es un algo anormal, singular, dentro de la normalidad. La víctima es un personaje cuya creación requiere mucha habilidad por parte del autor.

Si el lector recibe demasiada información sobre la víctima, o si ésta aparece como un personaje de mucha importancia, empañará lo que tiene que ser enfoque de la historia, esto es, la investigación. Además, su efecto emocional se desliza hacia la tragedia o el pathos, trastornando la serenidad y la objetividad relativa de la fórmula clásica de detectives. Por otro lado, si la víctima parece insignificante y si el lector no recibe ninguna información sobre ella,

¹⁴⁸ Edward Morgan Forster: Personajes planos y redondos, en Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX, Editorial Crítica, Barcelona, 1996, p. 38.

*su interés en la investigación y el suspense sobre el resultado será mínimo.*¹⁴⁹

Para mantener el equilibrio necesario entre estas dos situaciones de riesgo, Poe creó las víctimas como personajes totalmente corrientes, que no llaman la atención en absoluto, pero que tienen un final desconcertante y grotesco. De esta forma, el personaje en sí no llama la atención del lector, pero sí lo hace su final. Este esquema ha sido mantenido por casi todos sus seguidores, y no deja de ser curioso que la víctima, que es al fin y al cabo el punto de partida de toda historia de detectives, sea el personaje que menos interesa.

Este esquema cambia notablemente en los autores americanos de la narrativa **hard-boiled**. En primer lugar se suele tratar de múltiples víctimas. En segundo lugar, ya no es una persona marginal y corriente, totalmente desconocida al lector, o al detective, sino alguien cercano al detective, o un personaje simpático, que el lector ya conoce. Así pasa, por ejemplo, en **El halcón maltés**, donde la primera víctima es el socio de Sam Spade, Miles Archer, o en **El sueño eterno**, donde la persona desaparecida es Rusty Regan, un simpático irlandés, yerno del viejo general Guy Sternwood al que éste quiere mucho.

El criminal es otro de los personajes indispensables para construir una historia de detectives, y su creación también puede arriesgar el esquema. En el caso de la fórmula clásica de detectives la regla sería la siguiente:

Si el autor se interesa demasiado por sus motivos o por su carácter, se toma el riesgo de que surja una complejidad emocional y temática que puede romper la fórmula. La finalidad de la historia de detectives es establecer, de una forma clara y segura, la culpabilidad por un crimen en particular. Si se preocupa demasiado por los motivos del criminal, la culpabilidad de éste puede aparecer cada vez más ambigua y por lo tanto difícil de definir. [...]

¹⁴⁹ John G. Cawelti: Op.cit., p. 91.

*Resumiendo, las razones pueden ser complejas y sus acciones interesantes, pero siempre se deben poder definir como malas.*¹⁵⁰

La historia de detectives necesita que el bien venza al mal, y no se puede construir con un criminal que sea una mezcla de rasgos buenos y malos a la vez. Para cualidades buenas tenemos al detective. De todas formas, hay que matizar que este procedimiento tan tajante de construir el personaje se suaviza en el caso de algunos autores. Tal vez el ejemplo más claro es Chesterton, cuyo detective, el Padre Brown considera que no hay personas totalmente buenas o totalmente malas, y por consiguiente, los criminales también tienen el derecho de ser perdonados. Estos matices se verán cada vez con más frecuencia con el paso del tiempo y haremos referencia a ellos en la parte dedicada a la novela policíaca rumana.

Un rasgo aparte que introduce Poe, y más tarde Conan Doyle, es crear un criminal a medida del detective, igual de brillante y fascinante: el Ministro D., en **The Purloined Letter**, y el Profesor Moriarty, respectivamente. Pero esta tradición apenas ha sido seguida por otros autores, ya que un personaje tan complejo y tan ambiguo es difícil de subordinar al que debe ser el único héroe de la historia, el detective.

Veíamos anteriormente que Poe ha propuesto el modelo del criminal como la persona menos esperada; se trata de un personaje que aparece a lo largo de la historia, pero siempre presentado de una forma secundaria. De esta manera, el autor cumplía dos propósitos a la vez: por un lado impedía que el lector encontrara la solución antes del momento culminante - cuando el detective anuncia que ha resuelto el misterio - y, por otro lado, se aseguraba de que el culpable no llegara a gozar de la simpatía del lector.

De nuevo este esquema cambia en la novela de detectives **hard-boiled**. No se trata, como en el modelo de Poe, de una figura oscura, marginal, y tampoco de la persona menos esperada, sino más bien de alguien que tiene un papel

¹⁵⁰ John G. Cawelti: Op.cit., p. 92.

central. Así pasa, por ejemplo, en **El halcón maltés**, donde el criminal es la mujer de la cual se enamora Spade, que se presenta al principio como la señorita Wonderly; o, en **La maldición de los Dain**, donde Owen Fitzstephan, el novelista que a lo largo de la novela desempeña el papel de *watson* del detective, resulta ser el culpable. Cuando el criminal es alguien cercano al detective, es normal que la reacción del lector sea más fuerte, porque siente que se trata de una traición de la lealtad, amistad o amor del detective.

*Para sostener este modelo de traición, el criminal es a menudo caracterizado como particularmente vicioso, perverso o depravado y, en un impresionante número de circunstancias, como una mujer extraordinariamente atractiva sexualmente. Enfrentándose a este tipo de criminal, el papel del detective cambia del razonamiento a la autoprotección en contra de las distintas amenazas, tentaciones y traiciones planteadas por el criminal.*¹⁵¹

Cabe hacer aquí una observación: la mujer en la novela **hard-boiled** tiene un papel mucho más importante que en la fórmula clásica. John Cawelti considera incluso que se puede hablar de cinco grupos de personajes, ya que a los cuatro propuestos por Poe añade el de la mujer traicionera. Ésta suele ser una combinación de atracción y miedo, que representa una continua amenaza para la seguridad física y psicológica del detective. Siempre se trata de mujeres muy atractivas que intentan dar la impresión de debilidad. Veamos, por ejemplo, la novela **El halcón maltés**:

Avanzó despacio, como tanteando el piso, mirando a Spade con ojos de color del cobalto, a la vez tímidos y penetrantes. Era alta, cimbreña, sin un solo ángulo. Se mantenía derecha y era alta de pecho. Iba vestida en dos tonos de azul, elegidos pensando en los ojos. El pelo que asomaba por debajo del sombrero azul era de

¹⁵¹ John Cawelti: Op.cit., p. 148.

*color rojo oscuro, y los llenos labios, de un rojo más encendido. A través de su sonrisa brillaba la blancura de los dientes.*¹⁵²

Otra diferencia es que en la novela clásica el detective pocas veces se involucra romántica o sexualmente, mientras en la novela **hard-boiled** lo normal es que el detective tenga el papel de seducido o de seductor. El amor y el sexo, muy unidos, son objeto de placer que se convierte en trampa y traición.

Otras veces, el criminal está relacionado con el mundo criminal, es decir, con alguna organización criminal. Además, suele ser una persona muy poderosa, con mucha influencia política y social, lo que hace que el detective sea continuamente amenazado con perder su licencia, o tentado con sobornos. La violencia alcanza niveles desconocidos por el detective clásico, porque el detective **hard-boiled** se enfrenta a ataques, capturas, drogas, chantajes, intentos de asesinato, etc., elementos que llegan a ser normales a lo largo de sus investigaciones.

El tercer grupo de personajes está constituido por los que, de alguna forma, están relacionados con el crimen, pero no lo pueden resolver sin la ayuda del detective y que, a su vez, en la fórmula clásica se puede dividir en tres subgrupos:

- el ayudante o el amigo del detective, que a menudo es el narrador de la historia; desarrollaremos este personaje en el apartado del narrador.
- miembros de la policía oficial, siempre ineficaces y torpes, que necesitan la ayuda del brillante detective para atrapar al verdadero responsable del crimen, ya que siempre culpan a algún inocente;
- los falsos sospechosos, que suelen ser buena gente, pero lo suficientemente débiles como para necesitar la intervención del detective para demostrar su inocencia;

¹⁵² Dashiell Hammett: El halcón maltés, Madrid, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1983, p. 10.

Sobre todos ellos afirma John Cawelti:

*Este grupo de personajes representa el orden de la clase social media trastornado de repente por la anormalidad del crimen. El principal drama del crimen en la historia clásica de detectives está en la forma en que éste amenaza los serenos círculos de la vida doméstica burguesa con la anarquía y con el caos. [...] Tratando de esta manera al cuarto grupo de personajes, el autor de la historia clásica de detectives despierta nuestros temores de que los pobres personajes sean culpables, y luego hace desaparecer estos temores cuando el detective demuestra que la culpa se puede atribuir a un individuo en concreto.*¹⁵³

A diferencia de la fórmula clásica, en el caso de la novela **hard-boiled**, los personajes que pertenecen a este grupo están o con el detective, o en contra de él. Ya no se trata, como antes, de personajes que son sospechosos hasta que el detective demuestra su inocencia. Se puede hablar de dos subgrupos: por un lado, los que parecen respetables, pero que al final resultan estar en relación con la corrupción, y a veces con el crimen. A menudo se trata de la misma policía que, aunque no tenga que ver con el crimen, está protegiendo a alguien importante, algún político o rico de la ciudad. Recordemos que en el caso de la novela americana, incluso las instituciones que deberían aplicar la ley son corruptas. La relación con la policía es siempre competitiva, pero ya no como en la fórmula clásica, donde el detective utilizaba, como mucho, un tono irónico cuando hablaba con los policías incapaces de resolver el caso - su incapacidad era real - sino que aquí es una relación hostil. Los policías intentan impedir al detective que llegue a descubrir la verdad.

Por otro lado, están los amigos o aliados del detective. A veces se trata de un ex policía honesto, que ha sido despedido por haber intentado hacer bien su trabajo, o de un reportero cínico, pero honesto, que conoce el lado feo de la vida pero que solo no puede cambiar nada. Estos personajes ven, más allá de la máscara que lleva el detective, su honestidad y lealtad.

¹⁵³ John G. Cawelti: Op.cit., p. 96.

El detective, al que hemos dejado en el último lugar, es el héroe de la historia. La novela policíaca propone siempre un enigma y el encargado de esclarecerlo es el detective. Para esto el detective va a utilizar su inteligencia, su fuerza física o cualquier otro medio que esté a su alcance. El detective es, entre todos los personajes, aquel con el que se identifica el lector; si en otros tipos de novelas el lector puede encontrar afinidades con otro u otros personajes, pocos de los que leen prosa policíaca se identifican con el criminal, y menos todavía son los que se identifican con la víctima. Y si añadimos que los demás personajes que aparecen carecen casi totalmente de importancia, parece claro que toda la simpatía del lector se dirige hacia el detective.

*¿Por qué le pertenece [al detective] el protagonismo de la novela policíaca? Después de todo, no es evidente que entre las funciones narrativas la suya sea la primera en orden de importancia. La iniciativa pertenece siempre al criminal, y la víctima es igualmente indispensable a la trama. En cambio el detective puede pasar a un plano secundario o desaparecer por completo. Y en caso de haberlo, no es necesariamente un actante eficaz. Sin embargo, un principio revelador, se encarne o no en un detective, es esencial a este modo literario. Cuando falta este principio la lectura deriva hacia otros horizontes genéricos. Entonces el texto subsiste como historia criminal pero no como novela policíaca.*¹⁵⁴

Otra afirmación sobre el protagonismo indiscutible del detective es la de Alberto del Monte. El autor considera que la novela policíaca es una exaltación del razonamiento humano, lo cual implica que el desarrollo de la narración se concentra sobre el mecanismo racional que hace posible el esclarecimiento del enigma, y no sobre el enigma en sí:

Una vez establecidos los términos del problema, el desarrollo se concentra sobre el procedimiento racional que lleva a la solución del problema, y por eso, los personajes y las vicisitudes del relato

¹⁵⁴ Joan Ramón Resina: Op.cit., p. 109.

*son sumarios y fugaces y existen sólo en función de la misma. Por eso también, el único personaje vital es el detective: nuevo protagonista de un género nuevo, héroe de la inteligencia y de la razón, antagonista del misterio. Más que un personaje, el detective es un símbolo y su antagonista no es tanto el criminal como el misterio: es la razón humana encarnada.*¹⁵⁵

El detective - feo o guapo, alto o bajo, joven o mayor, superhéroe o persona corriente, hombre o mujer - simboliza el bien en la lucha contra el mal y siempre sale ganando. Esta constante ha hecho que a la novela policíaca se le considere el tipo de literatura más moral que existe, o, tal y como apunta Dennis Porter, “el único tipo de material ampliamente leído que intenta hacer diferencia entre bien y mal o establecer modelos para ser imitados.”¹⁵⁶ Esto, sin embargo, no significa que el detective como persona particular sea siempre un modelo de moralidad ni cívica, ni ética ni religiosa. Y de hecho no lo es; pensemos en los héroes de Dashiell Hammett o de Raymond Chandler que son prácticamente alcohólicos, y que no tienen ningún problema en mentir o en matar, pero también en el simpático Poirot cuyo pecado principal es presumir demasiado de su inteligencia excepcional y de tener tan buena opinión sobre sí mismo. Pero sean cuales sean sus defectos, el detective sigue siendo el héroe.

Salvador Vázquez de Parga da una definición de este personaje:

El bueno, el bien, ha engendrado al detective como primero de los prototipos míticos de la novela criminal. Al detective le corresponde desvelar el misterio y, al hacerlo, restablecer el orden infringido. Es un instrumento de autodefensa de este orden, cualesquiera que sean sus características personales, a menudo engañosas. El detective crítico, inconformista o rebelde no puede sustraerse de su condición de detective y el determinismo novelesco le impone una misión

¹⁵⁵ Alberto del Monte: Op.cit., p. 60.

¹⁵⁶ Heta Pyrhönen: Op.cit., p. 52.

*idéntica a la de sus colegas integrados. El fin es siempre el mismo aunque varíen los procedimientos.*¹⁵⁷

El detective de la fórmula clásica siempre utiliza el razonamiento para dar con la solución del problema. El modelo de deducción es el de Dupin, y fue seguido y citado por otros autores. A veces, el autor nos da una muestra de la extraordinaria capacidad de su detective de seguir ya no los hechos, sino los pensamientos de otros personajes, en momentos que no tienen ninguna relación con el crimen, normalmente anteriores a él. Creemos que es una forma de convencer al lector, desde el principio, de la superioridad del detective, hacerle creer en su capacidad de resolver cualquier enigma. Al lector se le inculca de este modo la convicción de que si el detective es capaz de leer los pensamientos, es capaz de cualquier cosa y por eso, no se extraña de su poder de deducción en otras circunstancias, a lo largo de la investigación, que, tal vez, serían más difíciles de explicar o sostener por parte del autor. Aunque las citas son muy largas, nos parece interesante ejemplificar este rasgo en Auguste Dupin y en Sherlock Holmes:

Lo que he referido de mi amigo francés era tan sólo el producto de una inteligencia excitada o quizá enferma. Pero el carácter de sus observaciones en el curso de esos períodos se apreciará con más claridad mediante un ejemplo.

Errábamos una noche por una larga y sucia calle, en la vecindad del Palais Royal. Sumergidos en nuestras meditaciones, no habíamos pronunciado una sola sílaba durante un cuarto de hora por lo menos. Bruscamente, Dupin pronunció estas palabras:

- *Sí, es un hombrecillo muy pequeño, y estaría mejor en el Théâtre des Variétés.*
- *No cabe duda, repuse inconscientemente, sin advertir (pues tan absorto había estado en mis reflexiones) la extraordinaria forma en que Dupin coincidía con mis pensamientos. Pero, un instante después, me di cuenta y me sentí profundamente asombrado.*

¹⁵⁷ Salvador Vázquez de Parga: Op.cit., p. 26.

- *Dupin, dije gravemente, esto va más allá de mi comprensión. Le confieso sin rodeos que estoy atónito y que apenas puedo dar crédito a mis sentidos. ¿Cómo es posible que haya sabido que yo estaba pensando en... ?*

Aquí me detuve, para asegurarme sin lugar a dudas de si realmente sabía en quién estaba yo pensando.

- *En Chantilly, dijo Dupin. ¿Por qué se interrumpe? Estaba usted diciéndose que su pequeña estatura le veda los papeles trágicos. [...]*
- *En nombre del cielo, exclamé, dígame cuál es el método... si es que hay un método... que le ha permitido leer en lo más profundo de mí.*¹⁵⁸

Cerramos la cita aquí, ya que la explicación es muy larga. Lo mismo pasará en una conversación que mantiene Holmes y Watson, y de hecho, el lector puede encontrar muchas analogías entre los dos ejemplos:

Advirtiéndome que Holmes estaba demasiado absorto para conversar, había tirado a un lado aquel periódico tan falto de noticias y recostándome en el asiento, me quedé un rato abstraído. De repente, la voz de mi amigo me sacó de mi ensimismamiento.

- *Tiene razón, Watson, dijo. Efectivamente parece un modo de resolver los problemas bastante ridículos.*
- *De lo más ridículo, respondí, y entonces, dándome cuenta de cómo se había hecho eco de un pensamiento profundamente hundido en mi alma, me erguí en el asiento y le miré totalmente atónito.*
- *¿Qué es esto, Holmes? exclamé. Va mucho más lejos de lo que hubiera imaginado.*

Se rió con ganas ante mi perplejidad.

- *Recuerde, dijo, que hace algún tiempo, cuando le leí un párrafo de Poe en el que un acertado conversador sigue los pensamientos no verbalizados de su compañero, usted se inclinaba a considerar el*

¹⁵⁸ Edgar Allan Poe: Los crímenes de la calle Morgue, en Op.cit., pp. 424-425.

asunto como un simple tour-de-force del autor. Al observar yo que yo mismo tenía la costumbre de hacer constantemente esto mismo, usted expresó cierta incredulidad.

- *¡Oh, no!*
- *Quizá no con palabras, mi querido Watson, pero ciertamente sí con las cejas. Con que cuando vi que, tras haber tirado a un lado el periódico, se disponía usted a seguir el hilo de una idea determinada, me produjo un gran contento el ver que se me presentaba la oportunidad de adivinarla, de entrar en definitiva dentro de su pensamiento, dándole así pruebas de que había estado en rapport con usted.*

Pero esto no me dejaba satisfecho.

- *En el ejemplo que usted me leyó, dije, el razonador saca sus conclusiones a partir de las acciones que lleva a cabo el hombre a quien había estado observando. Si no recuerdo mal, éste tropezó con un montón de piedras, alzó la mirada al cielo, etc... Pero yo he estado tranquilamente sentado, ¿qué pistas puedo haberle dado?*
- *Es usted injusto consigo mismo. Al hombre le son dadas las facciones para que se sirva de ellas a la hora de expresar sus emociones, y las suyas, sus facciones, le son fieles sirvientes.*¹⁵⁹

En el caso del detective **hard-boiled** las cosas son un tanto distintas: sigue siendo el héroe, el hombre virtuoso dentro de un mundo amoral y corrupto, pero ya no es “el excéntrico brillante con transcendentales poderes de razonamiento”¹⁶⁰, sino un hombre aparentemente corriente. Decimos aparentemente, ya que el detective lleva una máscara, a veces, de dureza y cinismo, que utiliza para protegerse. Debajo de esta máscara se oculta un defensor de los débiles e inocentes, una persona profundamente moral. El detective empieza investigando, pero se encuentra en situaciones límite, cuando tiene que tomar decisiones difíciles. Su aventura termina con una confrontación directa con el criminal, por lo general, un encuentro violento.

¹⁵⁹ Arthur Conan Doyle: El paciente residente, en Op.cit., pp. 67-69.

¹⁶⁰ John G. Cawelti: Op.cit., p. 145.

En la novela de tipo **hard-boiled** el detective se convierte además en juez y ejecutor:

*En los dos casos vemos al detective obligado a definir su propio concepto de moralidad y de justicia, a menudo en conflicto con la autoridad social de la policía. Si el papel del detective clásico era usar su intelecto superior y su poder de penetración psicológica para desvelar al criminal que la policía parecía incapaz de descubrir, el detective hard-boiled impone el castigo justo que la ley, demasiado mecánica, torpe, o corrupta, no consigue.*¹⁶¹

En un mundo dirigido por la corrupción y el deseo de poder, el detective **hard-boiled** elige esta forma de vida porque para él la integridad moral significa más que la fama y el dinero. Esta elección influye en su investigación y en sus relaciones personales, sea con los clientes, o con los que trabajan con o para él. Diríamos, pues, que el detective rechaza la idea de convertirse en un “ejecutivo exitoso, pero conformista. En cambio, demuestra que los que han adquirido fortuna y un estatus son débiles, deshonorosos y corruptos.”¹⁶² Tampoco hay que entender, sin embargo, que se trate de un rechazo completo del éxito. Pensemos que el detective siempre gana, aunque se enfrenta y ataca a los ricos y a los poderosos; la novela de los duros sigue siendo, al fin y al cabo, igual de ideológica como la fórmula clásica. El bien vence al mal.

Otro aspecto que diferencia al detective **hard-boiled** del detective **whodunit** es el estatus social. Si Dupin o Sherlock Holmes pertenecían a una clase social alta, en la novela americana nos encontramos con un héroe cuyos rasgos básicos lo identifican con la clase social medio-baja. Su condición material le obliga a desarrollar su profesión en una parte pobre, marginal de la ciudad. Además, su misma profesión es marginal y, aunque tenga cierto nivel cultural, sus gustos son corrientes.

¹⁶¹ John G. Cawelti: Op.cit., p. 143.

¹⁶² Ibid., p. 157.

El detective de la novela psicológica no es ni el ser sobrenatural como en la fórmula clásica, ni un ser marginal como en la novela **hard-boiled**, sino un ser normal, generalmente un funcionario, como en el caso del comisario Maigret. Como en lo que a la misión del detective se refiere los autores no pueden variar mucho, lo que hacen es dotarles de características muy personales. A la hora de crear el personaje tienen que tener cuidado de hacerlo de una manera verosímil:

*Si el detective es un policía avezado, eso debe quedar claro por su manera de actuar, y además debe poseer la mentalidad y el físico de la profesión. Si se trata de un investigador privado o de un mero aficionado, debe tener los suficientes conocimientos acerca de la rutina policial como para no parecer un imbécil.*¹⁶³

Se pueden distinguir, como se ve en la cita anterior, varios tipos de detectives:

- el policía
- el detective privado profesional
- el detective aficionado

EL POLICÍA

Jules Maigret, *Commissaire de la Police Judiciaire*

Maigret es uno de los detectives más humanos del género. El lector lo ve como una persona sencilla, con gustos sencillos, con ropa sencilla, totalmente distinto a los geniales Dupin, Holmes o Poirot. Además, los demás personajes, por lo general, habitantes de París, o de otros pueblos, también comen, trabajan, o duermen.

Para descubrir al culpable mira en el interior de las personas, ya que necesita entender, sentir el porqué de lo ocurrido. Esto hace que la prosa de Simenon sea distinta de la de sus predecesores. En la novela **whodunit** hay tramas

¹⁶³ Raymond Chandler: Op.cit., p. 6.

complicadas, pero nunca personajes ambiguos o complejos; de hecho, los motivos del crimen siempre son simples: autodefensa, celos, odio, avaricia, etc. El misterio central es el de la investigación, que se guía por las preguntas ¿cómo?, ¿por qué?, ¿cuándo?, ¿dónde?. En el caso de Simenon el enfoque del misterio cambia totalmente, ya que el misterio central es el personaje. Y para resolver este misterio, Maigret tiene que conocer a la víctima y a los sospechosos, e incluso su entorno social que los condiciona. La pregunta que tiene que contestar es ¿por qué?.

En este punto Simenon infringe una de las reglas de Poe, que se refiere a la víctima. Recordemos que Poe sostiene que la víctima tiene que ser una persona totalmente corriente, que no llame en absoluto la atención del lector que se tiene que concentrar exclusivamente en la investigación. Simenon en cambio tiene la habilidad de “hacer del proceso de la investigación un drama humano, sin quitar nada del misterio final.”¹⁶⁴ ¿Cómo trata Maigret a la víctima?

*Por lo general, la víctima es lo principal, lo cual, al fin y al cabo, es lo normal ya que su misma existencia es el origen del problema. La mayoría de los autores la tratan bastante de paso, reservando los rasgos desconocidos y sorprendentes para el criminal, cuyo descubrimiento tiene que ser el punto culminante dramático. Simenon da la vuelta al proceso. La primera tarea de Maigret, o mejor, su primera labor es conocer a la víctima. El cadáver tiene que hablar. A veces, habla antes de ser asesinado, a veces, después, pero la información que da es siempre esencial. [...] Maigret descubrirá secretos oscuros de la mayoría de los personajes; trastornará sus vidas tranquilas, derrumbará sus pequeños planes.*¹⁶⁵

El método de Maigret, como decíamos antes, no es deductivo, sino más bien intuitivo. Pero aquí cabe hacer una observación: el detective no resuelve los

¹⁶⁴ John G. Cawelti: Op.cit., p. 128.

¹⁶⁵ Pierre Weisz: Simenon and "Le Commissaire", en Essays on Detective Fiction, University of North Carolina Press, 1963, p. 177.

casos únicamente a través de la intuición, lo cual sería traspasar las reglas del género, que dejarían de ser efectivas. “El elemento intuitivo no reemplaza la lógica, sino que es parte de ella. [...] Maigret sabe que todo es más sencillo y a la vez más complicado de lo que parece. Los aspectos más sencillos representan la cadena de causas que llevan al crimen, mientras los más complicados ocultan las motivaciones.”¹⁶⁶ Al final la solución que encuentra satisface tanto a la lógica, como a la psicología.

- **EL DETECTIVE PRIVADO PROFESIONAL**

Hercule Poirot

Sin duda alguna, una de las representantes más destacadas del tipo **whodunit** es Agatha Christie. Para analizar su técnica recurrimos a las palabras de Alberto del Monte:

Christie ha fundido magistralmente los diversos temas del género, el fair-play y el suspense, la investigación racional y científica y la psicología, el "misterio cerrado" y la variedad de personajes, de los ambientes, de los escenarios; la composición minuciosa de la trama con la distribución de los distintos indicios, y la solución imprevista, el rigor de la detección y la cuidadosa caracterización de los personajes y del ambiente, eliminando todo factor feuilletonesco, toda intriga inverosímil, todo antecedente complicado (el móvil es por lo general el dinero y hay que buscarlo siempre no en una tenebrosa intriga, sino en la sicología de los personajes)...¹⁶⁷

Hercule Poirot, este personaje que tiene un aspecto físico muy peculiar, que gesticula mucho, y no deja a los demás en ningún momento que se olviden quién es Hercule Poirot, nace en la novela **The Mysterious Affair at Styles**, publicada en 1921:

¹⁶⁶ Pierre Weisz: Op.cit., p. 180.

¹⁶⁷ Alberto del Monte: Op.cit., p. 151.

*Poirot era un hombrecillo de aspecto fuera de lo corriente. Mediría escasamente 1'60 de altura, pero su porte resultaba muy digno. Su cabeza tenía la forma exacta de un huevo y acostumbraba a inclinarla ligeramente hacia un lado. Su bigote era tieso y de aspecto militar. La pulcritud de su atuendo era casi increíble; dudo que una herida de bala pudiera causarle el mismo disgusto que una mota de polvo. Sin embargo, este curioso hombrecillo que, por desgracia, y según pude observar cojeaba ligeramente, había sido en sus tiempos uno de los miembros más destacado de la policía belga. Como detective, su olfato era extraordinario, y había obtenido resonantes éxitos ventilando algunos de los casos más desconcertantes de la época*¹⁶⁸

Una semejanza que hay entre Poirot y Sherlock Holmes es la existencia del amigo, normalmente el narrador de los hechos; en el caso de Poirot se trata del capitán Harold Hastings que, igual que el doctor Watson, es un hombre correcto, muy buen amigo, y de una inteligencia no brillante.

¿Cómo actúa el detective belga?

Su método consiste, grosso modo, en colocarse en una situación de absoluto escepticismo y de conversar con las diversas personas implicadas en el crimen; por una parte, sabe, en efecto, que todo es apariencia y mentira y, por otra, está persuadido de que, aun entre tanto disimulo y reticencia, las personas terminan siempre por decir la verdad. [...] Una vez conocidas las personas y en posesión de los hechos, Poirot hace trabajar sus "células grises": su sabiduría psicológica le demostrará cuál de los personajes es capaz de cometer aquel determinado crimen, de aquella forma determinada, por qué motivo, en qué circunstancias, aislándole de la muchedumbre de los demás personajes, de su inconsciente complicidad constituida por sus propias mentiras, y su rigor

¹⁶⁸ Agatha Christie: Diez negritos; El misterioso caso de Styles, Barcelona, Editorial RBA, 2000, p. 176.

*racional reconstruirá los hechos en la forma de coordinar los diversos indicios hasta la solución final.*¹⁶⁹

Por cierto, Poirot nunca llega a hablar bien el inglés, ya que sus diálogos están llenos de expresiones francesas de tipo: **au fond**, **Eh bien!**, **Précisément!**, **Mon ami**, **Mais oui!**, **bagatelle**, **Bien entendu**, **Epatant!**, **Jamais de la vie**, **C'est curieux**, **n'est pas?**, **Comment?**, **Dépêchons nous**, **Hastings!**, etc. Debido a la magnífica opinión que tiene sobre su persona, a veces, habla de sí mismo utilizando la tercera persona - como por ejemplo en **El asesinato de Rogelio Ackroyd**:

*Veo que usted no me cree - dijo secamente Poirot-. No aprecia usted todavía a Hercule Poirot en su justo valor.*¹⁷⁰,

pero al mismo tiempo, sabe que no todo el mundo lo toma en serio:

*Comprendo muy bien. Usted se refiere a mí como a una persona cómica... tal vez ridícula en ocasiones. No importa, Hastings no era siempre muy cortés. Estoy por encima de estas trivialidades.*¹⁷¹

Skerlock Holmes

Al crear a Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle se inspiró en el recuerdo de un antiguo profesor suyo de la Universidad, Joseph Bell, quien tenía la costumbre, y la habilidad, de deducir cierta información sobre las personas, tras una corta observación de éstas. El famoso detective nació en la novela **A Study in Scarlet**, publicada en 1887. Pronto se hizo muy famoso, no sólo en Inglaterra, sino también en el resto de Europa y los Estados Unidos y por eso, cuando en 1893 Conan Doyle decidió "matar" a su personaje, las protestas de sus lectores fueron tan fuertes que, años después, el autor le devolvió la vida en la serie de relatos **The return of Sherlock Holmes**. Las fuentes literarias de inspiración que utilizó Conan Doyle a la hora de crear a su personaje fueron Gaboriau y Poe. Es lo que afirma Alberto del Monte:

¹⁶⁹ Alberto del Monte: Op.cit., pp. 151-152.

¹⁷⁰ Agatha Christie: El asesinato de Rogelio Ackroyd, Barcelona, Editorial Molino, 1989, p. 213.

¹⁷¹ Ibid., p. 211.

*La técnica narrativa es la de Gaboriau: una primera parte, integrada por un crimen misterioso y por la detection; otra segunda parte, que traslada al lector a un tiempo remoto y a veces, a un lugar lejano y cuenta los antecedentes. [...] En cuanto a Lecocq, Sherlock posee principalmente su facultad de observación minuciosa e infalible, su maestría en disfrazarse y en recitar su papel adoptado, su fuerza física, el conocimiento de los criminales: su psicología, su historia, la mentalidad misma del criminal, orientada a la defensa de la justicia. [...] Pero, al contrario de Lecocq, es orgulloso, inflexible, vanidoso. Mientras que el detective francés prefería actuar en la penumbra, él trata de reclutar a los policías profesionales [...] Dupin es, en efecto, el otro modelo de Sherlock Holmes. También éste es remiso a la emotividad, razona con fría lógica y considera la **detection** como una ciencia exacta; se complace en la lectura de crónicas periodísticas, calla hasta el final de la investigación, se identifica con el adversario; desprecia a la policía oficial, hace exhibiciones de la lectura del pensamiento; cree que, una vez eliminadas las demás posibilidades, la que queda responde a la verdad...*¹⁷²

Sherlock Holmes es en la opinión de Thomas Narcejac

*el tipo perfecto del detective aficionado, es decir, el virtuoso de la investigación. Flaco, con los nervios siempre en punta, no es un hombre, sino un cerebro, una especie de máquina de pensar. Sólo se humaniza en sus tics. Y todos los detectives aficionados serán como él, los "dandies" del pensamiento.*¹⁷³

Para Vázquez de Parga, “Sherlock Holmes, a pesar de su pedantería, de sus múltiples defectos, de sus sagradas manías, es el primer detective que irradia calor humano”¹⁷⁴.

¹⁷² Alberto del Monte: Op.cit., pp. 108-109.

¹⁷³ Thomas Narcejac: Op.cit., p. 58.

¹⁷⁴ Salvador Vázquez de Parga: Op.cit., p. 49.

El lector nota el misterio que circunda al detective, sabe que fuma pipa, que consume drogas - cocaína -, que junta las manos y saca los labios cuando medita, que toca el violín y que se autodefine de la siguiente manera: "Yo me llamo Sherlock Holmes. Mi oficio es saber lo que los demás no saben." Sabe también que es de buena familia, que es insensible al amor y a la amistad - sólo tiene un amigo, el doctor Watson -. Pero lo que más importa hoy en día es que Sherlock Holmes ha traspasado la frontera de la ficción y se ha convertido en un personaje real del pasado, que ha conseguido borrar casi de la memoria de sus lectores a su creador, a Sir Arthur Conan Doyle. El santuario de sus seguidores es el número 221B de Baker Street, el domicilio de Sherlock Holmes, y no el de Conan Doyle.

*Durante mi largo y profundo conocimiento del señor Sherlock Holmes nunca le había oído hablar de sus familiares y casi nunca de sus primeros años. Esta reticencia por su parte había ayudado a aumentar el efecto, en cierto modo inhumano, que me producía, hasta tal punto que algunas veces me encontré observándolo como si se tratara de un fenómeno aislado, un cerebro sin corazón, tan carente de comprensión por los problemas humanos como superior en inteligencia. Su aversión por las mujeres y sus pocas ganas de hacer nuevos amigos eran ambos rasgos típicos de su carácter, pero ninguno de ellos tan acusado como su tendencia a suprimir toda referencia a su propia familia. Llegué a creer que era un huérfano al que no le quedaba ningún pariente vivo.*¹⁷⁵

Muestras de su razonamiento:

- *Veo que se encuentra ahora bastante ocupado profesionalmente, dijo, mirándome profundamente.*
- *Sí, he tenido un día muy ocupado, contesté. Puede parecerle una locura, añadí, pero no sé realmente cómo ha podido deducirlo.*
- Holmes se rió entre dientes.*
- *Tengo la ventaja de conocer sus costumbres, mi querido Watson, dijo. Cuando tiene que hacer pocas visitas, va usted a pie y, cuando*

¹⁷⁵ Arthur Conan Doyle: El intérprete ciego en Op.cit., pp. 34-35.

tiene muchas, utiliza un coche de punto. Al ver que sus botas, aunque usadas, no están sucias en absoluto, no me cabe duda de que en este momento está usted lo suficientemente ocupado para que el uso del coche de punto quede justificado.

- ¡Excelente!, exclamé.

*- Elemental, dijo él. Se trata de uno de estos casos en los que la persona que los plantea puede producir un efecto que parezca extraordinario a su vecino, sólo porque a éste último se le ha escapado precisamente este puntito que es la base de la deducción.*¹⁷⁶

Continental Op

Sobre el detective sin nombre de **Cosecha roja** de Dashiell Hammett - que también aparece en algunos cuentos como **Papel cazamoscas** o **El saqueo de Couffignal** - sabemos que trabaja en la Agencia de Detectives Continental, la sucursal de San Francisco, y también que es un hombre de mediana edad, no muy alto y más bien gordo: es decir, en absoluto imponente. Además bebe demasiado:

*Llevamos los cócteles al comedor y estuvimos jugando a tomarnos las copas de un trago a la voz de mando mientras se asaba la carne. [...] Encima de la cena echamos un par de ginebras con ginger-ale.*¹⁷⁷

- La cosa es beber, aunque esta ginebra no parece estar muy fuerte.

- No es la ginebra. Eres tú. ¿Quieres coger una buena de veras?

- Esta noche sería capaz de beber nitroglicerina.

- Pues eso es exactamente lo que vas a beber - me prometió. [...]

*Me eché al colete la bebida drogada. Al poco rato comencé a sentirme mejor.*¹⁷⁸

¹⁷⁶ Arthur Conan Doyle: Op.cit., p. 7.

¹⁷⁷ Dashiell Hammett: Op.cit., p. 145.

¹⁷⁸ Ibid., pp. 173-174.

Curiosamente, el hecho de estar casi borracho y sin dormir no le impide ser tan astuto y rápido como siempre, o cruzar corriendo la ciudad entera con muchos matones detrás de él:

*Volví al hotel y me di un baño frío. Me estimuló no poco, y andaba necesitado de estímulo. Ya cumplidos los cuarenta, me las podía arreglar utilizando ginebra como sucedáneo del sueño, pero no así como así.*¹⁷⁹

Ya me había desabrochado el chaleco, cuando llamó el teléfono. Era Dinah [...]

- Aguarda a verme. ¿Puedes venir ahora?

Contemplé la blanca cama vacía y dije sin mucho entusiasmo:

- Sí.

*Me hizo tan poco bien otro baño frío que estuve a punto de quedarme dormido en la bañera.*¹⁸⁰

Philip Marlowe

Marlowe, según lo describe su mismo creador, es la mente americana, es una buena ración de realismo tosco, una pizca de vulgaridad bien fuerte, un toque de ingenio estridente, otro igual de sentimentalismo puro, un mar de **slang**, y una grande, inesperada sensibilidad. A esta descripción Arden añade un toque de autocompasión, cinismo, prejuicios raciales, anti homosexualidad, anti intelectualidad, una tendencia de ver a las mujeres como una amenaza, y también una tendencia de auto depreciación.

El estilo de Chandler, con sus cambios de cinismo a nostalgia, de jactancia a castigo a sí mismo, de amargura a resignación, sentimentalismo a dureza, es esencial la voz de Marlowe. Es la complejidad y la ambigüedad del estilo lo que define a Marlowe como un personaje interesante y complejo. Esto es verdad sobre todo en los primeros libros. Aquí el estilo actúa como contrapunto

¹⁷⁹ Dashiell Hammett: Op.cit., p. 100.

¹⁸⁰ Ibid., p. 112.

de la acción. Marlowe actúa como un detective duro e insensible. Habla como un matón. Pero la voz del narrador nos deja adivinar su soledad, sus esperanzas y sus miedos. En los libros más tardíos Chandler desarrolló el personaje de Marlowe de una manera más directa, y este equilibrio desapareció. Como señala James Whitfield Thomson, <una vez que Chandler empezó a poner más énfasis en la vida emocional de Marlowe y el protagonista empezó a hacerse preguntas sobre sus motivaciones de hacer una cosa u otra, Marlowe se volvió en un héroe totalmente distinto. [...] Al final su estilo se transformó en una auto parodia.¹⁸¹

Philo Vance

Philo Vance es la creación de S. S. Van Dine (Williard Huntington Wright, 1888-1939), quien escribió doce novelas policíacas. Nos parece interesante mencionar que todos sus títulos terminan en **...Murder Case**; por ejemplo, **The Benson Murder Case, The Green Murder Case, The bishop Murder Case, The Kennel Murder Case**, etc. Este aspecto lo vemos relacionado con una de las veinte reglas para la novela policíaca que indica Van Dine en la introducción de una antología policíaca, cuando afirma que una novela policíaca sin cadáver no existe.

Una novela policíaca sin cadáver no existe. Añadiré que cuanto más muerto esté el cadáver, mejor. Obligar a leer trescientas páginas sin ofrecer un asesinato sería mostrarse demasiado exigente con el lector de novelas policíacas... Nosotros, los americanos somos esencialmente humanos, y un asesinato hecho con arte despierta en nosotros el sentimiento del horror y el deseo de venganza.¹⁸²

Como otros antecesores suyos, Philo Vance disfruta de un incondicional amigo, en su caso Van que, además, es su secretario. Vance es

¹⁸¹ Cynthia Hamilton: Op.cit., pp. 170-171.

¹⁸² Alberto del Monte: Op.cit., p. 161.

*... un joven aristocrático, lánguido, afectado, elegante. [...] sicólogo, etnólogo, musicólogo, coleccionista de antigüedades y refinado esteta, es el último heredero de una civilización fosilizada, la europea, y se siente extranjero en su patria.*¹⁸³

*[...] Su método es exquisitamente intuitivo (desprecia los indicios materiales), porque lo mismo que comprende una pintura, comprende qué artista haya podido realizar un determinado crimen. Sobre este particular no tiene un juicio moral; más aún: es reacto a perturbar el universo con procesos y condenas, y prefiere resolver los casos de forma personal y clínica: artística.*¹⁸⁴

Perry Mason

Cuando creó al abogado Perry Mason, Erle Stanley Gardner se dejó influir en cierta medida por Dashiell Hammett. Su protagonista, como excelente abogado criminalista, se implica a fondo en sus casos y logra salvar a sus clientes, descubriendo al verdadero culpable. Por eso, en nuestra clasificación lo colocamos en el grupo de detectives profesionales, ya que es profesional, y porque su tarea es doble, ya que fuera de los tribunales es un astuto detective. También interesante es el hecho de que, muy a menudo, recurre a la ayuda del detective privado Paul Drake. En cambio tiene una relación bastante tensa con la policía. Destacamos también que todos sus títulos empiezan por **The case of...** Por ejemplo, **The Case of the Velvet Claws, The Case of the Curious Bride, The Case of the Howling Dog, The Case of the Lucky Legs**, etc.

Perry Mason es un hombre corpulento que adopta la misma posición cuando piensa e algo: *Perry Mason avanzó hacia la ventana y allí se detuvo con las piernas en ángulo y obstruyendo con su corpulenta figura la luz de la ventana.*¹⁸⁵

¹⁸³ Alberto del Monte: Op.cit., p. 105.

¹⁸⁴ Ibid., pp. 105-106.

¹⁸⁵ Erle Stanley Gardner: El caso del perro aullador, Barcelona, Editorial Molino, 1962, p. 17.

Sam Spade

*Samuel Spade tenía larga y huesuda la quijada inferior, y la barbilla era un V protuberante bajo la V más flexible de la boca. Las aletas de la nariz retrocedían en curva para formar una V más pequeña. Los ojos, horizontales, eran de un gris amarillento. El tema de la V lo recogía la abultada sobreceja que destacaba en medio de un doble pliegue por encima de la nariz ganchuda, y el pelo, castaño claro, arrancaba de sienes altas y aplastadas para terminar en un pico sobre la frente. Spade tenía el simpático aspecto de un Satanás rubio.*¹⁸⁶

• EL DETECTIVE AFICIONADO

Auguste Dupin

*Este joven caballero procedía de una familia excelente - y hasta ilustre -, pero una serie de desdichadas circunstancias lo habían reducido a tal pobreza que la energía de su carácter sucumbió ante la desgracia, llevándolo a alejarse del mundo y a no preocuparse por recuperar su fortuna. Gracias a la cortesía de sus acreedores le quedó una pequeña parte del patrimonio, y la renta que le producía bastaba, mediante una rigurosa economía, para subvenir a sus necesidades, sin preocuparse de lo superfluo. Los libros constituían su solo lujo, y en París es fácil procurárselos.*¹⁸⁷

Salvador Vázquez de Parga remarca que Poe no revela ningún rasgo personal de **Auguste Dupin**, limitándose a desarrollar sus dotes detectivescas. El narrador, el amigo sin nombre de Dupin, poco nos dice de él que no sea relacionado con su capacidad analítica:

En esas oportunidades, no dejaba yo de reparar y admirar (aunque dada su profunda idealidad cabía esperarlo) una peculiar aptitud

¹⁸⁶ Dashiell Hammett: El halcón maltés, Madrid, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1983, p. 9.

¹⁸⁷ Edgar Allan Poe: Los crímenes de la calle Morgue, Op.cit., p 422.

*analítica de Dupin. Parecía complacerse especialmente en ejercitarla - ya que no en exhibirla - y no vacilaba en confesar el placer que le producía. Se jactaba, con una risita discreta, de que frente a él la mayoría de los hombres tenían como una ventana por la cual podía verse su corazón, y estaba pronto a demostrar sus afirmaciones con pruebas tan directas como sorprendentes del íntimo conocimiento que de mí tenía. En aquellos momentos su actitud era fría y abstraída; sus ojos miraban como sin ver, mientras su voz, habitualmente de un rico registro de tenor, subía a un falsete que hubiera parecido petulante de no mediar lo deliberado y lo preciso de sus palabras, al observarlo en estos casos, me ocurría muchas veces pensar en la antigua filosofía del alma doble, y me divertía con la idea de un doble Dupin: el creador y el analista.*¹⁸⁸

El Padre Brown

El Padre Brown es el protagonista de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), autor de cincuenta relatos recogidos en cinco volúmenes: **The Innocence of Father Brown, The Wisdom of Father Brown, The Incredulity of Father Brown, The Secret of Father Brown** y **The Scandal of Father Brown**. En el libro ya citado de Alberto del Monte encontramos una concisa, pero completa presentación de este personaje:

El protagonista es el Padre Brown, un pequeño sacerdote católico, de cara redonda e inexpresiva, los ojos azules e ingenuos, los modales tímidos y torpes, continuamente preocupado por los muchos paquetes y por el paraguas que lleva siempre consigo; su única característica es no ser característico; pero tras este aspecto insignificante se oculta una inteligencia muy aguda para descubrir los más complicados crímenes. Su método no es, sin embargo, racional y científico, sino psicológico; para él, el criminal es una criatura humana como los demás, con sus impulsos buenos y malos;

¹⁸⁸ Edgar Allan Poe: Los crímenes de la calle Morgue, en Op.cit., pp. 423-424.

*y sus éxitos policíacos provienen de su capacidad de comprender desde dentro el ánimo del criminal. Crimen y misterio son para él efecto de la acción diabólica: resolver un enigma significa restituir al mundo, trastornado por el demonio, el orden primero en el que se refleja la voluntad de Dios.*¹⁸⁹

Esto en cuanto al método que utiliza el sacerdote. Podemos añadir que, a diferencia de otros detectives, el Padre Brown centra su atención en los pequeños detalles, en los hechos sencillos que lo llevan a descubrir la verdad. Sus aventuras son “sermones morales disfrazados de relatos policíacos, de la misma forma que el Padre Brown es un misionero disfrazado de *detective*. [...] de toda forma merece destacarse cómo el Catolicismo, conforme a su tradición, trata de asimilar y utilizar para sus fines una realidad histórico-literaria ineludible; [...] el esquema policíaco se convierte también en instrumento de difusión religiosa.”¹⁹⁰

Un aspecto nuevo que introduce Chesterton es que su protagonista no es el detective infalible en sus razonamientos, y por lo tanto, resulta más creíble. A diferencia de Sherlock Holmes, cuyos razonamientos, aun cuando demasiado perfectos y un tanto aburridos por esta perfección, llevan sin duda alguna a la solución del misterio, el Padre Brown es humano y se puede equivocar. Y de hecho lo hace a veces. Es el detective intuitivo por excelencia.

Pero lo que lo hace especial, lo que lo diferencia de la mayoría de los detectives de la literatura universal, es su meta, ya que el Padre Brown no sólo busca resolver el enigma, y atrapar al culpable, sino también ayudar a este último a convertirse en una buena persona.

- ¿Cómo sabe usted todo eso? - gritó -. ¿Es usted el diablo?

¹⁸⁹ Alberto del Monte, p. 125;

¹⁹⁰ Alberto del Monte, p. 127;

- Soy un hombre - contestó gravemente el Padre Brown. En consecuencia, todos los diablos residen en mi corazón.¹⁹¹

- Ha estudiado usted Medicina? - preguntó.

- No - contestó el sacerdote -; pero así como ustedes tienen que saber algo del alma para estudiar el cuerpo, nosotros necesitamos saber algo del cuerpo para entender el alma.¹⁹²

- ¿Quiere usted hacerme un favor? - dijo el sacerdote con mucha calma -. Sepa usted que yo colecciono la historia de sucesos que, como esta hazaña del indio, contiene elementos que difícilmente pueden constar en un informe de la policía. Le ruego a usted que redacte un informe sobre este caso para mi uso privado. El oficio de usted es delicadísimo - añadió, mirando al doctor a los ojos, gravemente -. Se me figura que usted conoce algunos detalles del asunto que no ha creído usted discreto relevar. Mi oficio es también, como el de usted, un oficio confidencial, y de lo que usted me comunique guardaré impenetrable reserva.¹⁹³

Aunque el Padre Brown era de suyo silencioso, era también un hombrecillo de lo más simpático, y, en aquellas pocas horas inacabables, logró inconscientemente penetrar en los secretos de la Casa Roja mucho más que su amigo el profesional [Flambeau]. Poseía esta treta del silencio amistoso que es tan indispensable para provocar que le cuenten a uno las cosas; y, con hablar apenas una palabra, obtenía de los recién conocidos cuanto era posible obtener de ellos en cualquier otra circunstancia.¹⁹⁴

La explicación del comportamiento del Padre Brown, su decisión de no entregar nunca al culpable a la policía es la que él mismo nos da:

¹⁹¹ Gilbert Keith Chesterton: El martillo de Dios, en El candor del Padre Brown, Grupo Anaya, S.A., 1982, p. 50.

¹⁹² Gilbert Keith Chesterton: La forma equívoca en Op.cit., p. 11.

¹⁹³ Ibid., p. 16.

¹⁹⁴ Gilbert Keith Chesterton: Los pecados del príncipe Saradine, en Op.cit., p. 25.

*...Yo sólo creo en el Juicio Final. [...] Quiero decir que aquí vivimos en el revés del tapiz. Que lo que aquí acontece no tiene ninguna significación; pero que después, en otra parte, todo cobra sentido. Que en alguna parte el verdadero culpable tendrá su merecido, aunque aquí la justicia parezca equivocarse y caer sobre el inocente.*¹⁹⁵

Al culpable le dice, como mucho:

*Pero escúcheme usted un poco más. He dicho que sé todo esto, pero nadie más lo sabrá. El próximo paso es usted quien tiene que darlo; yo no doy más pasos: yo sello esto con el sello de la confesión. Si me pregunta usted por qué, me sobran razones, y sólo una le importa a usted. Lo dejo a usted en libertad de obrar, porque no está usted aún muy corrompido, como suelen estarlo los asesinos.*¹⁹⁶

*El sacerdote no era hombre de aspecto interesante. Tenía unos cabellos opacos y una cara redonda y vulgar.*¹⁹⁷

*El Padre Brown había estado contemplando a Bohun con tanta atención como si quisiera demostrarle que sus grandes ojos grises, ojos de buey, no eran tan insignificantes como el resto de su persona.*¹⁹⁸

El Padre Brown tiene un “interés profesional por los ritos y un interés personal por las extravagancias”¹⁹⁹. Su autor lo llama “triste sacerdote de Cristo”²⁰⁰. Para describir los hechos tremendos utiliza una “voz descolorida y triste”²⁰¹, mientras en el rostro se ve “su arruga en la frente y aquella sombra de pena o vergüenza impersonal que parecía invadirlo.”²⁰²

¹⁹⁵ Gilbert Keith Chesterton: Los pecados del príncipe Saradine, en Op.cit., p. 28.

¹⁹⁶ Gilbert Keith Chesterton: El martillo de Dios, en Op.cit., p. 50.

¹⁹⁷ Ibid., p. 42.

¹⁹⁸ Ibid., p. 46.

¹⁹⁹ Gilbert Keith Chesterton: El ojo de Apolo, en Op.cit., p. 56.

²⁰⁰ Ibid., p. 57.

²⁰¹ Ibid., p. 62.

²⁰² Ibid., p. 62.

*Tanto por profesión como por convicción, el Padre Brown sabía, mejor que casi todos nosotros, que la muerte dignifica al hombre. Con todo, tuvo un sobresalto cuando, al amanecer, vinieron a decirle que sir Aaron Armstrong había sido asesinado.*²⁰³

Miss Marple

Miss Marple, personaje de Agatha Christie, aparece por primera vez en la novela **The Murder at the Vicarage**, publicada en 1933.

*...una viejecita aparentemente inocua, y dotada de una agudísima inteligencia y de una penetración psicológica, que entre labores de ganchillo, confidencias y recuerdos de sus más o menos reales viejos conocimientos, descubrirá más de un misterio...*²⁰⁴

3.4.4. Narrador

La escritura es un acto de comunicación (de sus respectivas visiones del mundo) entre el autor y el lector, dentro del cual el autor debe quedarse al margen. A él le corresponde desarrollar la narración, pero muchas veces opta por crear la ilusión de no tener nada que ver con el narrador. Es el narrador el que habla, cuenta y organiza el material temático:

*El narrador, por tanto, encauza la narración que recibe del autor y organiza el relato, pero también regula el modo en que ha de ser entendida la historia. Piénsese que el narrador habla o cuenta (<<decir>>), pero en función de las informaciones que el autor (<<saber>>) le ha conferido. En este tránsito (que marca también la ficcionalidad) se generan importantes perspectivas para que el lector comprenda todo el desarrollo argumental, porque, al fin y al cabo, el receptor todo lo que sabe es todo lo que, en principio, le dice el narrador.*²⁰⁵

²⁰³ Gilbert Keith Chesterton: Los tres instrumentos de la muerte, en Op.cit., p. 82.

²⁰⁴ Alberto del Monte: Op.cit., p. 153.

²⁰⁵ Fernando Gómez Redondo: Op.cit., p. 171.

De aquí que sea muy importante el punto de vista desde el cual se cuenta: ¿quién le habla al lector y en que persona (el autor en primera o tercera persona, o un personaje en primera persona)?, ¿dónde se sitúa el que habla, en relación con la historia (arriba, en la periferia, en el centro, o es una posición variable)?, ¿cómo transmite la información (a través de palabras, pensamientos, percepciones, sentimientos)?, ¿dónde sitúa al lector en relación con la historia (cerca, lejos, en una posición variable)? ¿es una presentación objetiva o subjetiva?

Según Norman Friedman, el punto de vista desde el cual se cuenta una historia se puede clasificar en:

1. **Omnisciencia editorial:** que raramente se encuentra en forma pura, significa un punto de vista completamente ilimitado, que cuenta desde cualquier posición que se elija. Como resultado, el lector también tiene acceso a todo tipo posible de información. No es un punto de vista productivo para el género policíaco, donde la meta del autor es ocultarle la verdad al lector hasta el final de la historia.
2. **Omnisciencia neutral:** se diferencia muy poco de la anterior, en la ausencia de intrusiones autoriales directas. De la misma manera, el autor habla impersonalmente en tercera persona. Lo más normal es que su voz sea la que más se oiga, pero también puede permitir que sus personajes hablen y actúen por sí mismos. Friedman considera que se trata de un uso igual del resumen narrativo y de la escena inmediata, lo cual implica que la distancia entre la historia y el lector puede ser mayor o menor, según la voluntad del narrador. Tampoco es el punto de vista más común para el género policíaco, por la misma razón que hemos expuesto en el párrafo anterior; sin embargo, cabe destacar que en el caso de la novela policíaca clásica se puede encontrar una corta introducción, contada desde el punto de vista de un narrador omnisciente, que sirve para resumir unos hechos pasados, antes de que la verdadera historia empezara.

También es el caso de las típicas novelas de Simenon donde, aunque los hechos son narrados por un narrador objetivo, en tercera persona, parece más un monólogo interior de Maigret.

*El flujo de la narración se limita al flujo de las percepciones, observaciones y sentimientos de Maigret. Por eso, nosotros vemos lo que ocurre de la misma forma que lo hace Maigret y, además, somos testigos de muchas de las conclusiones y deducciones que él saca de las claves.*²⁰⁶

3. **El <<yo>> como testigo:** es un personaje que aparece en la historia, implicado en ella en mayor o menor grado, que está más cerca o más lejos de los personajes principales, y que cuenta la historia en primera persona. Por lo tanto, ni el testigo, ni el lector tienen más que un acceso ordinario a los pensamientos de los demás personajes, lo cual no significa que sea un punto de vista muy limitado. Puede resumir su narración, o puede presentar escenas, pero siempre según perciba él los hechos.

Es un punto de vista muy frecuente, prácticamente un rasgo estándar, en la novela policiaca tradicional de parejas de detectives: el narrador anónimo de los cuentos de Poe, Watson, Hastings, etc. El detective se mantiene alejado de nosotros y las labores de su mente siguen siendo un misterio total, porque la historia es contada desde otro punto de vista, el de su mucho menos brillante amigo. Y, aunque a veces, la historia la cuenta un narrador objetivo que puede leer parcialmente la mente del detective, a menudo el narrador es un personaje que está cerca del detective, pero que no puede seguir o entender su línea de investigación.

Existen un número de motivos estructurales para esta práctica. En primer lugar, al narrar la historia desde un punto de vista que ve las acciones del detective pero no participa de sus percepciones o del proceso de su razonamiento, el autor puede con más facilidad mal orientar la atención del lector, y de esta forma mantenerlo alejado de una prematura solución del crimen. Si utiliza el punto de vista del

²⁰⁶ John Cawelti: Op.cit., p. 127.

*detective, el autor se enfrenta con el problema de mantener el misterio en secreto, sin crear unos límites artificiales y arbitrarios sobre qué se nos enseña de los procesos de razonamiento del detective. Este problema no surge en el caso del detective hard-boiled, ya que éste no es presentado como una persona de una inteligencia o intuición transcendental, y no resuelve los crímenes principalmente a través de procesos de razonamiento. El hecho de que se nos dan continuamente ideas sobre sus procesos mentales no revela la solución, ya que el detective hard-boiled está por lo general, tan perplejo como el lector hasta el final de la historia.*²⁰⁷

Según John Cawelti, al utilizar un narrador que no sea el detective, el autor puede manipular las simpatías y las antipatías del lector frente a distintos sospechosos. Además, considera que la narrativa clásica de detectives no anima la identificación del lector con el detective, porque los sentimientos y las percepciones de éste último quedan mayoritariamente ocultas. En cambio, el lector es animado a que se identifique con la figura de Watson y con los sospechosos.

Hay una cosa que merece la pena destacar en el caso de la novela policiaca **whodunit** narrada por el <<yo>> testigo. Cuando se anuncia la solución del enigma, aunque el narrador (el punto de vista) no cambia, el lector ve los hechos desde el punto de vista del detective.

El asesinato de Rogelio Ackroyd de Agatha Christie es un ejemplo un tanto particular de historia narrada en primera persona por un personaje que es testigo: es narrada por el criminal. Es una de las novelas en las que Poirot no aparece secundado por su eterno amigo Hastings; el que asume el papel de Hastings (de narrador y confidente), el doctor James Sheppard, resulta ser el criminal.

²⁰⁷ John G. Cawelti: Op.cit., p. 83.

4. **El <<yo>> como protagonista:** el personaje central cuenta su historia en primera persona, lo cual supone la pérdida de más canales de información. A diferencia del narrador testigo, que, como veíamos, tenía más fuentes de información a través de los contactos con los demás personajes, el narrador protagonista casi se limita a sus propias percepciones.

Es el caso de la novela **hard-boiled** donde la acción es, casi sin variación alguna, narrada desde la relación emocional y perceptiva del detective con la investigación. El lector por lo tanto, percibirá la narración casi exclusivamente a través de los pensamientos, acciones y sentimientos del detective. Las acciones de los demás personajes se suelen presentar a través de escenas, y muy poco a través de resúmenes, lo cual, también crea más sensación de acción y movimiento. El diálogo ocupa la mayor parte del texto.

5. **Omnisciencia selectiva múltiple:** para mayor objetividad de la historia, se trata de la eliminación de cualquier forma de narrador. El lector tiene la sensación de que, aparentemente, no está escuchando a nadie. La historia, por lo tanto, le llega directamente a través de los pensamientos de los personajes, a través de escenas, diálogos o monólogos y, a veces, resúmenes narrativos que surgen de los pensamientos o palabras de los personajes.

Un ejemplo de novela de este tipo es **El diamante luna**, de Wilkie Collins, narrada por varios narradores, a medida que cada uno de ellos se acerca más de la solución. El número de narradores es grande, y pueden aparecer más de una vez: Gabriel Betteredge, Miss Clack, Matthew Bruff, Franklin Blake, Ezra Jennings, Franklin Blake, Agente Cuff (a través del estilo epistolario), Mister Candy (también a través de una carta) y, en el epílogo, dos informes de dos policías y una carta del señor Murthwaite. Cuando cambia el narrador, el autor se encarga de avisar al lector de ello, con un subtítulo:

Capítulo I

*La pérdida del diamante narrada por Gabriel Betteredge*²⁰⁸

Segunda parte

El descubrimiento de la verdad escrito por Miss Clack,

Sobrina del difunto sir John Verinder

*Capítulo I*²⁰⁹

Narración segunda

Por Matew Bruff, abogado de Gray's Inn Square

*Capítulo I*²¹⁰

- 6. Omnisciencia selectiva:** el lector ve la historia, ya no a través de varias conciencias, sino a través del pensamiento de un único personaje.

3.4.5. Lenguaje, estilo (marcas estilísticas "propias" y "reiterativas": humor, ironía, chistes, sátira)

Una de las cosas que siempre se le ha reprochado a la narrativa policíaca ha sido precisamente la falta de un estilo literario. Como veíamos en un capítulo anterior, se trataba de una opción voluntaria, tomada en los principios del género: los escritores de novela policíaca tradicional evitaban las caracterizaciones de personajes y las descripciones para no entorpecer el esclarecimiento del enigma que era lo único que se buscaba.

La sociedad va cambiando, y los gustos del público también. Los escritores de literatura de fórmula necesitan ofrecer un mundo real, reconocible, convulsionado por problemas similares a los que les preocupan a sus lectores.

²⁰⁸ Wilkie Collins: *El diamante luna*, L. Pérez del Hoyo editor, Madrid, 1969, p. 10.

²⁰⁹ Ibid., p. 68.

²¹⁰ Op.cit., p. 82.

Los personajes se hacen cada vez más complejos y creíbles, y se mueven en un entorno más preciso, descrito detalladamente. La novela policíaca se va acercando a la novela realista y costumbrista.

Dentro de estos cambios generales hay en distintos autores distintos niveles de literariedad. A Raymond Chandler se le considera un autor con un gran arte literario, ya sin compararle con otros autores del género, sino en general. Es un escritor que desarrolla su estilo cuidadosa y conscientemente. El resultado es un estilo dinámico, sofisticado y flexible; parece que el autor juega con las palabras y que, utilizando elementos de una técnica objetiva, realza el impacto del estilo coloquial. Por lo general, Chandler utiliza oraciones cortas, desparejadas, que mantienen el ritmo de los emocionantes acontecimientos que está contando. En este aspecto se le compara muy a menudo con Ernest Hemingway.

*El vestíbulo estaba vacío otra vez. Ningún pistolero me esperaba debajo de la palmera para darme órdenes. Tomé el ascensor hasta mi piso y atravesé el pasillo al compás de la música de una radio que se oía tras una puerta. No encendí la luz de la entrada; fui directamente a la cocina, pero me paré en seco a los tres pasos. Algo no estaba en regla. Algo noté en el ambiente: un olor. [...] Me quedé inmóvil y escuché. El olor era de un perfume pesado y empalagoso. No se oía el menor ruido.*²¹¹

Cynthia S. Hamilton afirma en **Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America** que, de cuando en cuando, durante los momentos de tensión, Chandler parte las acciones en los movimientos separados que las forman, con el fin de aumentar las expectativas; por ejemplo, en **El sueño eterno**, Marlowe bebe un vaso de whisky que posiblemente es envenenado. El lector ve interrumpido el diálogo por los pensamientos del detective:

²¹¹ Raymond Chandler: El sueño eterno, Barcelona, Editorial Planeta/Bruguera, 1985, p. 173.

- Ese -dijo- es como todos los mecánicos. Siempre está haciendo algo que debiera haber hecho la semana pasada. ¿Viaje de negocios?

Olfateé con disimulo mi vaso. Tenía el olor adecuado. Esperé a que él bebiese antes de hacerlo yo. Retuve el licor un momento en la boca antes de tragarlo. No había cianuro. Vacié el vaso, lo dejé en el banco y me separé.

- En parte - dije.²¹²

A esta particularidad del estilo de Chandler hay que sumar también el tono sarcástico del detective. Sus descripciones son simbólicas y cómicas al mismo tiempo, como por ejemplo, la de la casa de los Sternwood:

El recibidor del chalet de los Sternwood tenía dos pisos. Encima de la puerta de entrada, capaz de permitir el paso de un rebaño de elefantes indios, había un vitral en el que figuraba un caballero con armadura oscura rescatando a una dama que se hallaba atada a un árbol, sin más ropa encima que una larga y muy oportuna cabellera. Tenía levantada la visera de su casco, como muestra de sociabilidad, y jugueteaba con las cuerdas que ataban a la dama, al parecer sin resultado alguno. Me detuve un momento y pensé que, de vivir yo en esta casa, tarde o temprano tendría que subir allí y ayudarle, ya que parecía que, en realidad, él no intentaba desatarla.²¹³

Cynthia S. Hamilton caracteriza el estilo de Chandler de la siguiente manera:

Las descripciones poéticas de Chandler, sus chistes y el uso de hipérboles constituyen el sello personal de su estilo y son lo que mejor expresan su particular combinación de humor, cinismo y sentimentalismo. Chandler es un maestro en envolver un escenario vivo en un estado anímico que hace que la descripción adquiera una

²¹² Raymond Chandler: Op.cit., p. 209.

²¹³ Ibid., pp. 5-6.

*cualidad poética. [...] Con el uso de la metáfora hiperbólica - que constituye otra forma de condensación- cambia el tono desde una delicada combinación de estado anímico y escenario a un humor temerario: "era bonita como un conducto de agua", o "pasaba tan inadvertido como una tarántula en un trozo de pastel".*²¹⁴

Decíamos al principio de este apartado que Chandler desarrolla cuidadosamente su estilo. Una prueba de ello lo constituye el hecho de que el autor reescribió varias de sus historias, aspecto bastante singular dentro de este género literario. Por ejemplo, es el caso de relatos publicados en revistas americanas **pulp** como **Black Mask**, **Dime Detective Magazine**, o **Detective Story Magazine** que posteriormente, por voluntad de Chandler, no volvieron a publicarse, ya que el mismo autor afirmaba que estos textos a los que llamaba despectivamente "novelitas" habían sido "canibalizados". Chandler se refería a novelas cortas cuyas tramas reutilizó para escribir novelas que luego se convirtieron en las más famosas de su producción: **Asesino en la lluvia** y **El telón** se convirtieron en **El sueño eterno**; **El hombre que amaba los perros**, **¡Busquen a la muchacha!** y **El jade del mandarín** en **Adiós, muñeca**; **Bay City Blues**, **La dama del lago** y **No hubo crimen en las montañas** le sirvieron para alcanzar la forma definitiva de **La dama del lago**. Otro aspecto interesante es que los rasgos de Philip Marlowe, el que iba a ser el protagonista definitivo de Chandler, se pueden empezar a buscar en estos relatos, ya que Carmady y John Dalmas, los detectives de estas historias, serán Marlowe.

Este aspecto lo estudia Philip Durham en la introducción de la edición americana de **Asesino en la lluvia**, donde afirma que el transformar cuentos en novelas es una muestra de talento de Chandler, aunque volver a usar material viejo era algo que le molestaba al autor. Reescribir implica combinar y enriquecer los argumentos, mantener una coherencia temática, suprimir escenas, adaptar, fusionar y añadir nuevos personajes. Para hacer eso, observa Durham, a veces Chandler repetía párrafos enteros cambiando alguna palabra,

²¹⁴ Cynthia Hamilton: Op.cit., p. 169.

o, lo más frecuente, alargaba escenas. Para ejemplificar esta técnica, nos hace comparar la famosa descripción del invernadero del **Sueño eterno** con la forma inicial que aparecía en **El telón**:

En El telón consta de 1.100 palabras, para alcanzar las 2.500 de El sueño eterno. Un pequeño ejemplo es el siguiente:

<<El ambiente estaba cargado de vapor. Las paredes y el techo de la casa chorreaban. A través de la penumbra, enormes plantas tropicales extendían sus ramas y sus hojas. El olor que despedían era casi tan intenso como el del alcohol de combustión>>

Cuarenta y tres palabras en total se convierten en ochenta y dos al pasar al Sueño eterno:

<<El ambiente era pesado, húmedo. Olía a un sofocante perfume de orquídeas en flor. Las paredes de vidrio y el techo estaban completamente empañados y gruesas gotas caían sobre las plantas. La luz verdosa, casi irreal, parecía como si se filtrase a través de un acuario. El lugar estaba repleto de plantas, de hojas horribles y carnosas y tallos que parecían dedos de un muerto recién lavado. Era una especie de selva. El olor era más intenso que el del alcohol de combustión. >>

Ambos paisajes son vívidos e intensos. El primero crea el clima basándose en la suavidad, en tanto que el segundo utiliza hipérboles y violentas comparaciones.²¹⁵

Luego Durham se refiere a los personajes y afirma que en **El sueño eterno**, de los veintiún personajes siete fueron extraídos directamente de **El telón**, cuatro de **Asesino en la lluvia**, cuatro de otros dos cuentos y los ocho restantes son nuevos. Dade Trevillyan y Carmen Dravec, por ejemplo, se fusionaron en Carmen Strenwood, el general Dade Winslow y Tony Dravec

²¹⁵ Philip Durham: Introducción de Asesino en la lluvia, p.13.

en el general Guy Sternwood. Lo más importante, sin duda, fue el proceso de la creación de Marlowe. Su cuento **Asesino en la lluvia** tenía como personaje principal un narrador anónimo que contaba la historia en primera persona. En las historias siguientes aparece el detective llamado Carmady, y más tarde John Dalmas, o John Evans. En todas las historias es evidente que el protagonista está más interesado en ayudar a la gente que en hacer dinero, que es un hombre preparado para la aventura, un "caballero andante", que al fin y al cabo es como Chandler lo describía en **El simple arte de matar**, cita que leíamos anteriormente.

En **Essays on Detective Fiction**, encontramos un artículo de Leon Arden **A Knock at the Backdoor of Art: The Entrance of Raymond Chandler** donde éste afirma que ningún escritor de literatura de detectives, y muy pocos escritores americanos en general, han alcanzado el nivel de arte literario de Chandler, circunstancia que se debe principalmente a la voz en primera persona de Marlowe que imprime a los libros este tono hipnótico.

Dashiell Hammett

*Sus novelas están escritas en un estilo impersonal, objetivo, que a veces permite al carácter masculino socavarse a sí mismo, y a sus lectores no se le permite una confortable identificación con personajes como Sam Spade. [...] Lo que le diferencia a Hammett es que da a los **pulps** una nueva sensibilidad literaria, atacando los valores burgueses desde abajo más que desde arriba.*²¹⁶

²¹⁶ Naremore, James: Op.cit., pp. 52-53.

SEGUNDA PARTE: LA NOVELA POLICÍACA RUMANA

CAPÍTULO 4: La evolución sociológica y el contexto socio-político de la novela policíaca rumana

4. 1. *Rumanía en los siglos XIX y XX*

Haciendo un paréntesis en el desarrollo de nuestra investigación, nos ha parecido interesante introducir ahora un breve panorama histórico sobre Rumanía, para contextualizar, por una parte, la novela policíaca a partir del siglo XIX, y, por otra, algunos nombres y referencias que puedan parecer extraños al lector.

El siglo XIX representa una de las épocas más trascendentales de la historia de Rumanía, puesto que son los años cuando la unidad lingüística, cultural, económica y social terminará por verse reconocida en la unión de los Principados Rumanos y la independencia política del país, la última proclamada en 1877. Como momentos cruciales que llevan a este punto mencionaríamos brevemente la revolución de Tudor Vladimirescu en 1821 que supuso el fin de la Época Fanariota ²¹⁷ y la Revolución de 1848 que

²¹⁷ La Época Fanariota (1711-1821) es la época durante la cual los fanariotas eran nombrados dirigentes de los Principados Rumanos. Los fanariotas eran miembros de familias griegas prominentes, originarias del barrio Fanar de Constantinopla, que ocupaban cargos administrativos muy altos en el Imperio Otomano. La política que llevaban se caracterizaba por unas tasas excesivas, lo que rápidamente llevó a

consiguió acelerar el proceso, ya que extendió con más fuerza la idea de la identidad nacional. El acontecimiento que dio, por fin, el paso a la realización de la unión fue la derrota rusa en la Guerra de Crimea. Como resultado de ello y de la posterior firma de la Paz de París en 1856, a Moldavia se le devuelven tres territorios y acaba el protectorado ruso. En el año siguiente se pide la unión, pero las grandes potencias europeas lo deniegan. El acuerdo llega en el año 1858, con el Tratado de París, según el cual, seguirá habiendo dos principados (Moldavia y Valaquia, puesto que Transilvania no tiene su independencia todavía) con sus príncipes y gobiernos, pero bajo el mismo nombre de Principados unidos. Los dos principados elijen al mismo príncipe – Alexandru Ioan Cuza -, que mantiene dos gobiernos y dos capitales, hasta 24 de enero de 1861, cuando firma la unión definitiva. Cuza es impulsor de grandes reformas: saca leyes progresistas sobre la educación (como por ejemplo, la obligatoriedad de la enseñanza primaria, o la fundación de universidades), legisla el reparto de tierras entre los campesinos, desamortiza los bienes eclesiásticos y prepara una nueva ley electoral. En definitiva, medidas que modernizan los Principados, pero que no gustan a las clases pudientes. En febrero de 1866, un grupo de conspiradores le obligan, bajo la amenaza de muerte, a firmar la abdicación y le llevan fuera del país.

El elegido para seguirlo como príncipe es Carol de Hohenzollern, perteneciente a una rama de la familia reinante de Prusia, quien jura el cargo el día 10 de mayo de 1866; el mismo año se escribe la Nueva Constitución de Rumanía, que es aprobada el 29 de junio. La independencia de los Principados Rumanos (que siguen estando sometidos al Imperio Otomano) llega como resultado de un nuevo enfrentamiento entre turcos y rusos; los Principados Rumanos se unirán a Rusia para apoyarla en su pretensión de extenderse hacia el oeste. El 9 de mayo de 1877 el Parlamento proclama la independencia de Rumanía. En junio los rusos se ven obligados a pedir ayuda al ejército rumano en el combate. En noviembre los turcos se rinden. En 1878

la población a una pobreza extremada. La rápida posibilidad de enriquecimiento que este cargo suponía, hacía que la lucha para conseguirlo llevara a numerosos conflictos y cambios, 31 en total.

se firma el Tratado de Berlín por lo que todas las potencias reconocen la independencia de Rumanía, y Turquía devuelve Dobrogea; por su parte, Rusia se queda con tres departamentos de Besarabia, a pesar de las protestas rumanas. En 1881 el príncipe Carol es proclamado rey, Carol I de Rumanía. Siguen unos años de modernización del país; los partidos históricos que se alternan al poder son el Liberal y el Conservador.

Tras su muerte en 1914, el trono es ocupado por su sobrino Ferdinand I, el mismo año que estalla la Primera Guerra Mundial. En un primer momento, Rumanía se queda en la neutralidad aunque era aliada del imperio Austro-Húngaro y del alemán, pero en 1916 entra en la guerra al lado de Antanta²¹⁸. El año 1918 es el año de la Gran Unión: Transilvania y Bucovina, liberadas del yugo del imperio Austro-Húngaro se unen al país. Ferdinand I muere en 1927 y su sucesor será su nieto, Mihai I, ya que el hijo, Carol, tiene una vida tumultuosa y renuncia tres veces al trono. No obstante, en 1930 vuelve a Rumanía y es proclamado rey bajo el nombre de Carol II. Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, el rey cede el control al general Antonescu y finalmente, en 1940 abdica en su hijo, Mihai I. Aliada por necesidad con Alemania, Rumanía pierde parte de los territorios a favor de Rusia, Hungría y Bulgaria. Cuando el rey pide el fin de la guerra contra el Ejército Rojo y anuncia la aceptación del armisticio, lo hará (en 1944) en los términos impuestos por la Unión Soviética, quien ocupa la totalidad del territorio rumano, aunque no había ayudado a liberarlo de los alemanes. Se instaaura, por las presiones de Moscú, un gobierno pro comunista dirigido por Petru Groza, a pesar de la oposición del rey y de los líderes de los partidos democráticos, Brătianu y Maniu. En 1947 se les prepara una escenificación y son los dos arrestados.

Mihai I es obligado a abdicar en 1947 bajo amenazas de muerte y se decide la abolición de la monarquía. En seguida es proclamada la nueva República Popular Rumana, el primer paso en la instauración de una dictadura de una

²¹⁸ Antanta: (El Triple Entente) era el nombre del bloque político y militar compuesto por Francia, el imperio Británico y el ruso antes de la Primera Guerra Mundial.

duresa sin precedente. La economía rumana empieza su transformación siguiendo el modelo soviético. En 1948 se empieza el proceso de nacionalización²¹⁹ de bienes inmuebles y negocios y en 1949 arranca la colectivización²²⁰ de la agricultura. Los partidos históricos han desaparecido, el único con fuerza es Partidul Muncitoresc Român (el Partido Obrero Rumano, que cambiará su nombre al de Partido Comunista Rumano), Rumanía ha firmado el tratado CAER (1948), el Tratado de Varsovia (1955), el control soviético ya es total. El año 1948 es importante también porque se crea el órgano de represión más temido: Direcția Generală a Securității Statului, La Dirección General de la Seguridad del Estado, (conocida como la Securitate), el instrumento principal del control totalitario del régimen. Su misión, tal y como se describe en un primer momento, es la defensa de las conquistas democráticas y la garantía de la seguridad de la RPR contra los enemigos del interior y del exterior. Según diferentes fuentes, en sus primeros seis años de existencia ha llevado a cabo más de cien mil arrestos de “enemigos” en el interior del país. Estos años se consideran los de máxima represión, con el mayor número de víctimas. El partido cambia también el funcionamiento del régimen de detención, copiando del modelo soviético, que consistía en el aislamiento total de los detenidos de sus familias y de la sociedad y trabajo forzoso exhaustivo.

En 1950 se crea otra forma de represión, Unitățile de Muncă (Las Unidades de Trabajo), para la reeducación de los elementos hostiles a la RPR; los enemigos son los que ponen en peligro el régimen democrático, los que difaman el estado y sus órganos, etc. Más tarde añaden otros “crímenes” contra el régimen, que son razones para ser enviado a una Unidad de Trabajo: los que lanzan rumores tendenciosos, los que escuchan y hacen

²¹⁹ La nacionalización arrancó con la Ley 119 del 11 de junio de 1948 que supuso la confiscación de todo patrimonio privado, que pasaba a ser propiedad del estado. Fábricas, bancos, minas, compañías de transporte, bienes inmuebles, etc. Fueron objeto de esta nacionalización que englobaba todos los recursos del suelo y subsuelo.

²²⁰ La colectivización, un proceso desarrollado en Rumanía siguiendo el modelo soviético, consistió en la incautación de todos los terrenos agrícolas privados y su concentración en granjas de explotación colectiva, en manos del estado. La oposición de los terratenientes y de los campesinos, pequeños propietarios la mayoría de ellos, llevó a violentas represiones, matanzas, deportaciones y encarcelamientos, además de la confiscación de la totalidad de los bienes de estos opositores.

propaganda de las cadenas de radio imperialistas, los que injurian al PMR o a sus dirigentes, al igual que a los dirigentes de los demás países con democracias populares, los ciudadanos rumanos que tiene relaciones amistosas con las legaciones imperialistas (lo que significaba tener amistades con los funcionarios de estas legaciones o con sus familias, o simplemente hacer uso de sus bibliotecas), los que no se someten a las medidas del gobierno referentes a la colectivización, los que tienen un pasado reaccionario, los que explotan los sentimientos religiosos, etc. A estos “enemigos” se añaden los miembros de los antiguos partidos democráticos – considerados fascistas, legionarios, hitlerianos, etc., los agentes del antiguo Estado Mayor, los que habían sido condenados por intentar pasar fraudulentamente las fronteras, antiguos terratenientes, los familiares de los traidores de la patria y espías, los familiares de los que habían huido del país, etc. La duración de la reeducación es de 6 meses a 5 años. Los que no se hacían culpables de ninguno de estos crímenes, pero no tenían una profesión permanente o no trabajaban más de seis meses al año eran enviados a los Batallones de Trabajo, creados en 1952 para cubrir las necesidades puntuales del estado. Esta forma de reeducación desapareció en 1954.

En 1958 se van las tropas soviéticas del territorio de Rumanía. El secretario general del PMR es Gheorghe Gheorghiu-Dej y los secretarios son Ana Pauker y Teohari Georgescu, que pasan a una segunda fase de represión contra las antiguas clases explotadoras, reminiscencias de los grupos fascistas y reaccionarios, obligados a hacer trabajos forzados en períodos comprendidos entre 24 y 72 meses en los Campos de Trabajo. El centro de trabajo forzoso más importante ha sido el canal Danubio-Mar Negro, donde han sido llevados más de 130.000 detenidos.

Después de la muerte de Stalin en 1953, en el espacio comunista empieza a correr cierto aire distendido. Rumanía cumple su sueño de ser aceptada en la ONU (1955) y una consecuencia determinada por el nuevo marco internacional es la de clausurar las Colonias de Trabajo y la liberación de los elementos reeducados, mientras que a los que no consideran reeducados, se

les establece domicilio forzoso. En 1964 liberan también a numerosos detenidos políticos. En realidad, a partir del año 1960 se produce un cambio de actitud hacia a la Unión Soviética y se intenta promover una mayor autonomía, que queda patente en la declaración del PMR que enuncia los principios de igualdad y el derecho de seguir su camino en la construcción del comunismo en Rumanía. Es el camino que seguirá Ceaușescu, que llega al poder en 1965, tras la muerte de Gheorghiu-Dej.

Ceaușescu cambia el nombre del PMR a PCR (Partido Comunista Rumano) y también el nombre del país, que pasa a llamarse la República Socialista România. Empieza así el último período comunista (1965-1989), conocido también como la etapa nacional-comunista, que combina las ideas del estalinismo con las nacionalistas y que se caracteriza por un mayor alejamiento de la Unión Soviética (aunque la influencia sigue siendo grande). Aparentemente, también hay menos control por parte del estado, pero es un aire pasajero, ya que en 1971 se empiezan a introducir nuevas medidas de represión que se irán endureciendo cada vez más, hasta la caída del régimen en 1989.

Aunque este apartado es básicamente de naturaleza histórica, lo hemos orientado también en parte hacia la recepción, en particular en su vertiente sociológica, ediciones, traducciones, lectores, con el fin de completar mejor la visión contextual y las relaciones entre literaturas.

4. 2. Aparición y desarrollo de la novela rumana

A pesar de las afirmaciones sobre la falta de tradición de la novela policíaca rumana, esta afirmación no es del todo exacta. La ficción policíaca no ha sido completamente ignorada en la literatura rumana. Sus raíces se encuentran en las novelas populares y sensacionalistas de la segunda mitad del siglo XIX, pero hasta mucho más tarde no se puede hablar de una novela policíaca

específica rumana. Para ir a sus orígenes, Emil Manu²²¹ vuelve a la literatura de aventuras, los cuentos y novelas de bandoleros. También hay que referirse a la novela sentimentalista, la así llamada novela negra de la segunda mitad del mismo siglo. Como más tarde en la novela policíaca, el arte del autor de la novela negra se reduce a la técnica, a la maestría de dirigir la acción de la forma más palpitante posible; lo cual supone, como en la novela policíaca, una gran capacidad de invención.

Los inicios de la novela rumana están muy vinculados a la novela extranjera, ya que ésta última ha tenido un papel importante no sólo como inspiración y modelo para los autores autóctonos, sino también en la formación del gusto del público por el género. Llegados a este punto no podemos dejar de mencionar a Eugène Sue, cuya novela **Los misterios de París** ha representado un momento crucial en el desarrollo de la novela rumana. En su artículo "Los misterios de París" y los comienzos de la novela rumana²²², Cornelia Ștefănescu plantea tres preguntas que considera muy importantes: ¿qué es lo que hizo que el libro del autor francés tuviera tanto éxito?, ¿qué es lo que, más tarde, minimizó su valor? y, finalmente, ¿qué es lo que significó esta novela para la literatura rumana?

Empecemos con la primera pregunta: según Ștefănescu, esta novela le asegura a su autor el apelativo de "novelista popular", ya que la mayor novedad del escritor fue la de ocuparse de un terreno prácticamente sin explorar: describir la vida de los obreros. Sin ser el creador de la novela social, Sue tiene el mérito de ser quien más la populariza, complicando su trama, proponiendo una gran variedad de ideas, un contenido lleno de vida, combinando el vigor masculino de la acción con el sentimentalismo buscado a propósito por su efecto inmediato sobre el fondo afectivo del lector. A estos ingredientes les añade los rasgos de la novela de terror y de esta combinación nace la novela social popular, firme acusadora de las injusticias sociales e

²²¹ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (3), en PENTRU PATRIE, 31, nr. 10, octombrie 1980, pp. 28-29.

²²² Cornelia Ștefănescu. "Misterele Parisului" și începuturile romanului românesc en "Momente ale romanului", București, Ed. Eminescu, 1971.

ingenua buscadora de remedios. Los temas centrales de la nueva novela son la posición en la sociedad de la mujer deshonrada y de los hijos ilegítimos o abandonados, la miseria física y moral vista como resultado de la pobreza y de la explotación, la sociedad basada en la desigualdad, el abuso de las leyes parciales, el peligro de la industrialización, etc., y, a través de ellos, Sue intenta crear una literatura capaz de enseñar al ser humano su papel en el mundo y de devolverle la merecida dignidad. En sus novelas, bajo la influencia de los movimientos socialistas y republicanos de los años 1840-1848, la multitud ocupa el lugar del individuo egoísta y egocentrista promovido por el romanticismo: los sufrimientos provocados por un amor infeliz están emplazados por escenas que revelan las relaciones humanas y por los sufrimientos causados por la pobreza y por la desigualdad frente a la ley. El novelista describe los dos polos - los ricos y los pobres. Los ricos son siempre viciosos, víctimas de una vida estéril favorecida por grandes fortunas siempre heredadas y nunca obtenidas por el trabajo; en cambio la mayoría de los pobres tienen virtudes: la prostituta es un ángel, el criminal un alma cándida, el borracho es genial. El burgués es o bien limitado, o bien un bruto bajo la apariencia de una persona honrada. Resumiendo, la tesis de Sue es que el rico tiene la obligación de defender al pobre y luchar por él.

En cuanto a la segunda pregunta, Ștefănescu considera que lo que minimizó el valor de la novela social popular fue precisamente lo específico del género: las prisas de escribir de un día para otro el mayor número posible de páginas, la obsesión por buscar intrigas complicadas a toda costa, el miedo a la monotonía, el apostar permanentemente por la sorpresa de los trucos, la propia estructura esquemática de la novela (es muy fácil adivinar de antemano el orden de los hechos) etc., son suficientes razones que pueden convertir el escribir en un juego hábil, pero no estético. A todo eso hay que añadir la tendencia moralizadora social - humanitaria del autor, teniendo en cuenta que Sue desarrolla en sus páginas ideas serias, convencido de que ha encontrado el lenguaje capaz de ganar al lector por una causa noble. Lo que pasa en realidad es que la mayoría de las veces el resultado es una gran

pesadez del texto sembrado con largos discursos, o con los propios comentarios del autor. Otro resultado es la esquematización de los personajes, meros esbozos sin profundidad. Los personajes buenos son tan buenos que exasperan al lector y además resultan totalmente inverosímiles; los malos están algo mejor contruidos y resultan más humanos, pero tampoco son del todo creíbles.

A pesar de todo esto, una novela como **Los misterios de París** representaba una lectura tónica que estimulaba el sentimentalismo, por un lado, y que, por otro, satisfacía al lector, ya que le daba la sensación del deber cumplido y de la justicia vencedora. La difusión de esta novela en los Principados Rumanos y su innegable éxito es importante, ya que representa el punto de partida, el modelo para gran parte de la prosa rumana del siglo XIX. Llegamos pues a la tercera pregunta: ¿qué es lo que significó esta novela para la literatura rumana? Nos gustaría empezar citando algunas de las frases utilizadas para darle publicidad en una de las primeras traducciones que circularon por los territorios rumanos a mediados del siglo XIX: "gran novela popular", "el enemigo de muerte de todos los ricos, sanguijuelas y tiranos", "la favorita de las mujeres y el defensor de los pobres y los explotados", etc.

Ya antes de 1860 Sue estaba entre los primeros 12 autores traducidos al rumano, con 12 títulos y 20 volúmenes. En esta lista se encuentra por detrás de Byron, Molière, George Sand, Voltaire, etc., en la misma posición que Lamartine o que Paul Kock, y por delante de Chateaubriand. Fue bastante más traducido que Balzac. Los títulos de las novelas de Sue que figuraban por esas fechas en la Biblioteca de la Academia son los siguientes:

Chernoc corsarul (Chernoc el corsario) - traducida en 1853 por C. C Băjescu

Dealul Dracului (La colina del diablo) - traducida en 1853 por S. Mihăilescu

Matilda sau Memoriile unei femei june (Matilda o las memorias de una joven mujer) - traducida entre 1853 -1854 por G.A Baronzi (4 volúmenes)

Arthur sau Jurnalul unui necunoscut (Arturo o el diario de un desconocido) - traducida en 1854 por D. Teulescu (2 volúmenes)

Matilda, drama en 5 actos traducida en 1855 por I. Petrescu

Comandorul de Malta (El comendador de Malta)- traducida en 1857 por N. D. Racovitza

Jidovul rătăcitor (El judío errante) - traducida en 1857 por el Arcediano Iosif

Crucea de argint (La cruz de plata) - traducida en 1858 por Ion Eliade

Misterele Parisului (Los misterios de París) - sin fecha exacta y sin nombre del traductor (lo más probable alrededor del año 1854).

En otras bibliotecas, en original o traducciones, se encontraban además los siguientes títulos: **El aventurero**, **Atar Gull**, **La vigie de Koat**, **Plick et Plock**, **La salamandra**, **La mouche causeuse**, **Los siete pecados capitales**, **Gilberte et Gilbertine**, **Matrimonio de conveniencia**, **Les sectrets d'oreiller**, **Le diable médecin**, **La Femme séparée du corps et du bien**, **La belle fille**, **Les Mémoires d'un mari**, etc.

La obra de Sue abre las puertas a otros escritores y a otras novelas del mismo género y prueba de su éxito está el gran número de autores traducidos al rumano, sin mencionar que muchas novelas circulaban ya en original. La segunda mitad del siglo XIX representa la época de gloria de los "Misterios": **Los misterios del cementerio Père-Lashez** (de Léon Gozlan, traducida en 1853 por Smaranda Athanasiu), **Los misterios de la inquisición** (de M. V. de Féreal, traducida al rumano en 1855 por P. M. Georgescu) **Los misterios de Londres** (de Paul Féval traducida entre los años 1857-1858 por I. G. Valentineanu), **Los misterios de Roma** (de Félix Deriege, traducida en 1871 por Nicolau Zachariade), **Los misterios del palacio de los zares** (de Paul

Grimm, traducida en 1878 por Iuliu I. Roșca), **Los misterios de Berlín** (de George von Born, traducida en 1880 por Steinberg)

La prensa de Bucarest y de la provincia promueve toda una literatura exótica, sentimental con borrosos matices sociales cuyo éxito en la sociedad rumana es evidente: grandes periódicos como UNIVERSUL o ADEVĂRUL publican entre 1880 y 1890 numerosas novelas por entregas: **Los secretos de la policía, El amor del archiduque Rodolfo, El drama del castillo de Mayerling, La hija del presidiario, Enterrada viva, La novela de un crimen, La mártira, El castillo negro, La asesina, El médico rojo, Los millones del doctor Joraime, El hijo de la locura, La mujer enlutada, Los dramas de los celos, La hija ilegítima, La morada del miedo**, etc., algunas sin firmar, y otras pertenecientes a Jules Mery, Ed. Tarbé, Xavier de Montépin, Emile de Richbourg, René de Pont-Just, Alexis Boutier, etc.

Las primeras novelas entran a partir del año 1830²²³ tanto en original, como en traducciones manuscritas e impresas, pero poco a poco las traducciones van ganando terreno. En el prefacio del libro **Pionierii romanului românesc de la Ion Ghica la G. Baronzi**, Ștefan Cazimir apunta al hecho de que el período 1830-1860 registra un número de 120 novelas traducidas e impresas, lo que representa casi la quinta parte del total de las traducciones literarias, filosóficas y científicas. El reparto por decenios describe una curva fuertemente ascendiente: frente a tan sólo ocho novelas aparecidas antes de 1830, en el período comprendido entre 1830 y 1840 aparecen 18 títulos, número que llega a 29 entre 1840-1850, y a 73 entre 1850-1860. Se trata de títulos de una gran variedad, ya que entre ellos figuran novelas filosóficas o

²²³ Estamos hablando de la entrada de novelas extranjeras como fenómeno más amplio, fenómeno social con público numeroso, puesto que en bibliotecas privadas ya se encontraban algunos títulos mucho antes; nos referiríamos, por ejemplo, a **Las aventuras de Telémaco, hijo de Ulises** del autor francés François Fénelon, publicada por primera vez en 1699 y traducida al rumano en Moldavia en 1771. Pero se trata de casos aislados, ya que no podemos hablar de un amplio consumo del género narrativo.

picarescas, junto con otras, sentimentales o románticas, tal y como observa P. Cornea.²²⁴

Mircea Zăciu, autor del tratado **Los comienzos de la novela rumana**²²⁵, cita las listas de la censura instituida en Moldavia en 1832 para reconstituir el cuadro de las novelas que se encontraban en las librerías: Victor Hugo con **Notre Dame de Paris**, Balzac con **Contes Philosophiques**, **Contes drolatiques**, **Histoire des Treize**, J. J. Rousseau con **Julie ou la Nouvelle Héloïse**, B. Constant con **Adolphe**, Choderlos de Laclos con **Amistades peligrosas**, Fielding con **Tom Jones**, las obras de Scarron, G. Sand, Mme Cottin, etc., que al fin y al cabo es una lista que reúne novelas moralizadoras, pero también obras maestras del romanticismo, o algunas de las primeras novelas realistas. En la misma época se encuentran los dos primeros grandes proyectos de "bibliotecas enciclopédicas" (entiéndase colecciones de traducciones): se trata del proyecto del pintor Negulici y el de I. Heliade Rădulescu²²⁶. La propuesta de Negulici incluye a Cervantes (con **Don Quijote**

²²⁴ P. Cornea, en Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului XIX (Traducciones y traductores en la primera mitad del siglo XIX), EPL, 1966, hace referencia a varios títulos y traductores, de los cuales citamos: **Paul y Virginia** (traducido por Iancu Buznea, Iași, 1831), **Robinson Crusoe** (traducida por V. Drăghici, Iași, 1835), **El diablo cojuelo** (traducida por Catinca Sîmboteanca, Bucarest, 1835) **Don Quijote de la Mancha** (traducida por Iancu Roset, Bucarest, 1840), **Los sufrimientos del joven Werther** (traducida por Gavriil Munteanu, Bucarest, 1842), **Los viajes de Gulliver** (traducida por I. D. Negulici, Bucarest, 1848), etc.

²²⁵ Mircea Zăciu: Începuturile romanului românesc (câteva contribuții), en **Masca Geniului (La máscara del genio)**, Editura pentru Literatură, Bucarest 1967, p. 397.

²²⁶ Ion Heliade Rădulescu (1802-1872): la figura más representativa de la época romántica, sobrellamado el padre de la literatura rumana, es también el fundador de la prensa rumana; tuvo un papel muy importante en el desarrollo de la enseñanza y del teatro. Autor de: **Gramatica** (1828), **Culegeri din scrierile lui I. Eliad de proze și de poezie** (1836). Funda el primer periódico **Curierul românesc** (1829), seguido por el suplemento literario **Curierul de ambe sexe** (1837). Escritor, filólogo y mentor cultural, Heliade domina una mitad de siglo de poesía rumana. Hace grandes planes y prueba todos los géneros literarios, pero sus producciones literarias son desiguales: algunas excelentes, otras flojas, sin color. Ha demostrado talento para la poesía satírica y la fábula. En la prosa también se nota el espíritu satírico. Su obra más importante es **Echilibru între antiteze**, el primer esbozo de un sistema filosófico rumano. El sistema filosófico de Ion Heliade Rădulescu, "el delta de las bíblicas santas" se basa en la trinidad que destaca tres elementos: tesis, antítesis y síntesis. Su obra maestra literaria es **Zburătoru (El volador)**, que representa un mito fundamental del pueblo rumano, el mito erótico que es, según algunos críticos "la personificación de la invasión del instinto púbero". El volador es en la concepción de los críticos, folcloristas, etnólogos, un espíritu malvado, visto como un dragón o demonio, o fantasma, también como serpiente, que entra por la noche por la chimenea en el cuarto de las chicas jóvenes vírgenes y les despierta deseos desconocidos.

y **La Galatea**), a Rousseau (con **La nueva Eloísa**), a Swift (con **Gulliver**), a Sue, y a Chateaubriand entre otros. Heliade, en su amplio programa editorial "La Biblioteca Universal" del año 1846 sigue en cierta medida el modelo de Aimé Martin (*Le Panthéon Littéraire*), pero reserva un amplio capítulo a las novelas; presta mucha importancia a los románticos (Chateaubriand, Hugo, Walter Scott, Manzoni, etc), a Balzac, pero no se olvida de Cervantes o de Boccaccio. También incluye a Sue.

Volviendo a las novelas sentimentales, una gran parte de las traducciones, a veces, por falta de un profundo conocimiento de la lengua, otras veces, por falta de espacio, por la necesidad de hacer una selección para atraer al lector, o por todas estas razones juntas, son más bien una interpretación del texto original. Lo que es muy importante, no obstante, es que, traducciones o adaptaciones, los textos conservan intacta la tesis social que Sue ha sabido integrar a la literatura y que de alguna forma ha dejado de ser simple teoría. Y es aquí probablemente donde hay que buscar la explicación del gran éxito que tuvo el autor francés (seguido por otros autores): el lector tenía una sensibilidad receptiva a las ideas optimistas que hacían posible una mejora en la vida de la sociedad rumana. Tengamos en cuenta el hecho de que en Rumanía no había en este momento una tradición novelística. Las novelas publicadas anteriormente no habían tenido eco entre el gran público y estaban presentes principalmente sólo en las bibliotecas privadas de los boyardos²²⁷. En cambio las traducciones masivas tienen un efecto inmediato.

Prueba del éxito de las novelas por entregas está también el hecho de que muchas de ellas eran puestas en escena por las compañías teatrales de la época. Así, por ejemplo, en 1866, recordemos, plena época de gloria de los misterios, se publica en SATYRUL la crónica de la comedia autóctona anónima **Los misterios del pasaje**, puesta en escena por la compañía de Iorgu Caragiale, a la que se le considera mejor que otras con el mismo tema que pecan por las exageraciones de las costumbres o por la oscuridad de los

²²⁷ Boyardo: gran terrateniente, perteneciente a la aristocracia feudal; noble con altos cargos de estado.

personajes. Según el SATYRUL, esta obra es mejor porque "los monólogos son más cortos y los personajes no cuentan, cada uno en parte y preferentemente entre cuatro paredes, toda su vida desde el nacimiento hasta momento en el que se levanta el telón."²²⁸

Por lo que se puede ver de las citas reproducidas por el cronista, el contenido de la obra es bastante crítico: "los bucarestinos se mueren de hambre ataviados con guantes blancos" o "los rumanos no tienen todavía ninguna clase de forma y aun así corren detrás de una reforma"²²⁹, etc. Encontramos otra noticia en 1871 en el periódico TELEGRAPHUL sobre **Los ladrones del bosque y los ladrones de la ciudad**, adaptación de la novela de Félix Pyat que estuvo en cartel durante 5 años en la compañía de M. Pascaly. El cronista, que no firma con su nombre entero, explica el éxito de la obra de la siguiente manera: "el pobre público, desamparada víctima de tantas clases de saqueadores, corre agradecido a asistir a esta obra para al menos ahogar su pena, su enfado e indignación en la satisfacción de ver, aunque sea en la imaginación, cómo se les desenmascara a los viciosos y cómo triunfa la virtud."²³⁰

Algunos traductores, al tener la experiencia de adaptar textos de los autores que traducen, empiezan a escribir sus propios textos. Es el caso de G. A. Baronzi²³¹, que publica entre 1862-1864 **Mistere ale Bucureștilor (Misterios de la ciudad de Bucarest)**, de C. D. Aricescu²³² autor de **Misterele căsătoriei (Los misterios del matrimonio)**, una compilación de La

²²⁸ Puang-Hong-Ki: Teatru. Societatea Actorilor Români, SATYRUL, I, nr.6, 12 martie 1866, p. 3.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ N. D. P. (posiblemente N. D. Popescu, publicista modesto pero prolífico, quien creó el personaje del bandolero en la literatura rumana): Teatrul Român, TELEGRAPHUL, I, nr.189, 23 noiembrie 1871, p. 3.

²³¹ G. A. Baronzi (1828-1896) escritor prolífico, autor de epopeyas con títulos ambiciosos: **Romana, Daciada**, dramas históricas: **Matei Basarab sau Dorobanții și seimenii** (1858), numerosas comedias de muy poco valor, o versos elegíacos: **Cugetările singurătăței** (1847), **Legende și Balade**; traduce a Alejandro Dumas- padre, a E. Sue, Walter Scott, etc.

²³² C. D. Aricescu (1823-1886) publicista, compilador, poeta; sus escrituras de más valor son las históricas.

Physiologie du mariage de Balzac, o de Ioan M. Bujoreanu²³³, quien en 1862 publica **Mistere din București (Misterios de Bucarest)**, y que es considerado el descendiente más cualificado de Sue en el espacio rumano. También mencionaríamos a N. T. Orășeanu (1833-1890), autor de **Misterele mahalalelor (Los misterios de los arrabales)** publicados en nueve folletos entre los años 1857-1858, a tan sólo tres años de la traducción de **Los misterios de París** al rumano, y por lo tanto, anterior a las novelas de Aricescu o de Baronzi. Al mismo tiempo que la novela de Bujoreanu, aparecía la que es considerada la primera novela rumana digna de ser considerada como tal; se trata de **Ciocoii vechi și noi sau ce se naște din pistică șoareci mănâncă (Los advenedizos antiguos y nuevos o el hijo de la gata ratones mata)** de Nicolae Filimon²³⁴.

Los traductores aprovechan los conocimientos adquiridos y asumen de los modelos que imitan las escenas macabras, las combinaciones satánicas, las intrigas complicadas, los sueños, lo fantástico, etc. que se mezclan con temas sociales y moralizadores. Esta mezcla se ve aumentada con demasiados detalles copiados - y por lo tanto específicos de otro país y de otra sociedad - adaptados sin maestría a la realidad rumana con sus rasgos particulares, lo que hace que la sensación que predomina sea de falsedad y extrañeza.

G. A. Baronzi, por ejemplo, en **Mistere ale Bucureștilor (Misterios de la ciudad de Bucarest)** busca permanentemente despertar la curiosidad y mantenerla viva. Por ello, se decanta por la intriga enredada, por la narración interrumpida, por las casualidades, disfraces, golpes de teatro, persecuciones aterradoras, el esquematismo de los personajes que se mueven en ambientes cavernosos, etc. Su meta sigue siendo, como la de los modelos que imita, moralizadora: en su caso, resaltar y castigar las costumbres de los bucarestinos. "Así el pecado nos ciega a menudo - afirma el autor después de una escena aterradoras - y nos hace caer en el hoyo que cavamos para otros o,

²³³ Ioan M. Bujoreanu (1834-1899), magistrado de profesión, colabora con el MONITORUL OFICIAL y traduce novelas sentimentales. Al parecer fue Paul Kock quien le animó a escribir novelas, aunque ya anteriormente había escrito algunas comedias satíricas:.

²³⁴ Nicolae Filimon (1819-1865) autor de novelas y novelas cortas, libros de viaje, etc.

por lo menos, utilizando nuestros propios errores, nos desbarata los planes y nos impide alcanzarlos."²³⁵ La incapacidad del autor de adaptar de una forma coherente el modelo francés a la vida en Bucarest es evidente en varios aspectos: es, por ejemplo, sorprendente el uso de nombres extraños y rebuscados, con claras resonancias extranjeras para sus personajes: Danibal, Amlet, o Ferat. También sorprendentes resultan ciertas costumbres o posiciones sociales que no tiene nada que ver son la vida en la Rumanía del siglo XIX, un barón infame que se mezcla con curas que preparan unas pociones maravillosas para la piel, o con unos funcionarios con pretensiones aristocráticas pero que utilizan un lenguaje más propio de los revendedores habitantes de arrabales. Cuando, encima, el autor mezcla dentro de la trama detalles de la vida política, de los movimientos revolucionarios de 1848, el resultado es completamente ineficaz, ya que da al lector la sensación de leer fragmentos pegados al azar. En cambio cuando describe una fiesta popular, con sus fuegos artificiales y su música, las imágenes se salen de los clichés y resultan convincentes y reales.

El caso de Ioan M. Bujoreanu es, según Cornelia Ștefănescu, distinto: su novela **Mistere din București (Misterios de Bucarest)** empieza con una introducción ("observaciones del autor") que demuestra una clara intencionalidad del autor. En la introducción el autor pone distancia entre su libro y el de Baronzi, **Mistere ale Bucureștilor (Misterios de la ciudad de Bucarest)**, con títulos muy parecidos, ya que la moda de los **Misterios** estaba arrasando²³⁶. También reconoce abiertamente el matiz moralizador de su libro pero, cuando le parece que arremete con demasiada fuerza en contra del vicio, asegura - en notas a pie de página - que las escenas son ficticias y que la intriga le obliga a describirlas. En la misma introducción comenta el estilo que, explica, es de los personajes que hablan, así como la ortografía, que es del editor, o del público numeroso abonado a la novela. En cada página de la

²³⁵ Cornelia Ștefănescu. "Misterele Parisului" și începuturile romanului românesc en "Momente ale romanului", București, Ed. Eminescu, 1971, p. 39.

²³⁶ De hecho en rumano los títulos son casi idénticos y por ello hemos optado por una traducción que los haga menos parecidos.

novela Bujoreanu demuestra ser el defensor de los campesinos, de los pequeños fabricantes, o de los proletarios, y no pierde ninguna oportunidad de condenar a la aristocracia corrupta. El pobre, lógicamente, es hombre de honor, siempre mal vestido, siempre víctima a pesar de sus virtudes, mientras que el rico, en el caso de esta novela un boyardo secundado por un gitano advenedizo, es nido de numerosos vicios. La tesis de Bujoreanu, al igual que la de Sue, es el derecho del ser humano de defender su dignidad, y por eso en su novela triunfa el trabajo, que confiere esta dignidad. También condena la existencia de clases sociales - absurda en su opinión - y, como resultado, el hijo del boyardo se enamora de la hija de un peletero, borrando de esta forma la distancia abismal entre las dos clases sociales. Para apoyar su tesis, el autor pasea por distintos medios, desvela cómo se ganan las fortunas por vías deshonestas, compara cómo se comportan la mujeres de las grandes familias - involucradas en orgías entre los arbustos de sus jardines - y cómo, por el contrario, los trabajadores viven honestamente de su trabajo y ahorros, y cómo sus hijas son educadas, aprenden a cocinar, escuchan música o pasean en su tiempo libre.

Está claro que de su novela no faltan los crímenes, las violaciones, los cadáveres ensangrentados, los desenlaces inesperados, etc. pero su mérito es saber adaptar con suficiente maestría este esquema a lo específico rumano. Sin que sus **Misterios** sean una obra maestra, Bujoreanu resulta ser un buen observador a la hora de describir el ambiente de la ciudad, y algunos de sus fragmentos constituyen hoy documentos (aunque modestos) de la época. Además el autor, al comentar que el estilo es de los personajes, confirma la idea de distanciamiento, de ser objetivo con lo que sigue. Y como todas las novelas de misterio publicadas resultaban molestas por los monólogos del autor y por sus reflexiones, Bujoreanu decide apartarlos. Y lo hace construyendo la novela de una forma ingeniosa; así, por ejemplo, renuncia a la presencia directa del autor en la novela, y la suple por dos personajes, los hermanos Lungeanu, que se convierten en los peones que mueven los pensamientos del escritor en los sentidos que éste quiera. La novela empieza

con el regreso de Matei Lungeanu de Francia, donde había ido a seguir con sus estudios. Para suplir su ausencia, su hermano mayor, Ștefan, le sirve de guía y le cuenta lo ocurrido en la capital durante todo este tiempo, para que recupere la información perdida. En este "paseo" por Bucarest y luego en la aldea Cătunul, los hermanos cruzan las fronteras de las distintas clases sociales, y de esta forma el lector es testigo de lo que les pasa a todos los personajes: el gran boyardo Grigore Dăngescu, que será el personaje maléfico de la novela, y quien con la ayuda de un gitano advenedizo, Neagu Bolboacă, mata a su propio hijo, el noble Alexandru Dăngescu quien se había enamorado de María, la hija del peletero, e incluso se había casado con ella; la familia del peletero, también víctima como su hija quien se muere a la vez que su amado Alexandru; la familia del sastre, cuya hija es víctima de otro miembro de la familia Dăngescu; dos familias ricas, conservadoras y conformistas, Nodreanu y Brunescu. El factor que complicará la intriga de la novela entera es el amor. Llegados a este punto, nos gustaría subrayar que de vez en cuando los personajes salen de su órbita impuesta por su pertenencia a una clase social o a otra: es el caso de los hermanos Lungeanu, de Alexandru Dăngescu, y también del joven oficial Brunescu. Todos ellos, a pesar de pertenecer a la clase social alta, no son personajes negativos. Por lo contrario, Neagu Bolboacă es un gitano expresidiario que aprende de su amo a ser cruel e indiferente a todo lo que no sea fortuna. Al principio tiene ciertas dudas en seguir todas las órdenes de Grigore Dăngescu, pero más tarde, pensando en que él también iba a convertirse en boyardo, se vuelve dócil e inventivo. Este personaje es el primero de una lista (larga) de personajes conocidos como "los arribistas", muy comunes en la literatura rumana.

Si bien es verdad que Bujoreanu sigue la línea de los autores de novelas de misterio quienes mantienen como hilo conductor la oposición entre el bien (los pobres) y el mal (los ricos), también es verdad que, por su deseo de objetividad, no presenta a los ricos con odio, sino con realismo.

En el caso de Nicolae Filimon, contemporáneo de los autores mencionados, sigue notándose cierta influencia de Sue, pero su novela **Ciocolii vechi și noi**

sau ce se naște din pisică șoareci mănâncă (Los advenedizos antiguos y nuevos o el hijo de la gata ratones mata) ya no entra del todo en el género de la novela sentimental. La trama, por ejemplo, no es tan complicada. Por otro lado, el autor juzga a la sociedad utilizando principios éticos, y toma prestado de Sue el uso de comentarios de naturaleza romántica, la esquematización y unilateralidad de los personajes, así como el empeño de retratar todas las clases sociales, siempre desde la posición del defensor del pueblo humilde. Al igual que en la novela sentimental, el pobre es el poseedor de todas las virtudes, mientras que el rico lo es de todos los vicios; ambos están marcados por su destino, que es imposible desarticular: el mártir es mártir de nacimiento, el opresor también. Filimon, al describir los cambios que experimenta la sociedad rumana, no caricaturiza a los boyardos, sino a los advenedizos, nueva clase social en pleno auge formada por los antiguos sirvientes de los boyardos, que se alimenta de la usurpación de los boyardos, en detrimento del pueblo.

Como observa Ștefănescu, con Bujoreanu y Filimon nace el intento de no buscar únicamente y a toda costa lo sensacional, sino también un acercamiento a las realidades sociales de la época, aún manteniendo el esquema de la visión sociológica de Eugène Sue. Dadas las condiciones socio- políticas de los Principados Rumanos, no se puede hablar todavía de una verdadera novela popular y social rumana, sino más bien de una novela que manifiesta cierto interés por los humildes, en definitiva un eco de las ideas generosas de la época.

Nos gustaría añadir que, obviamente, la influencia de Sue supera con creces el mérito literario de su obra, pero que tal vez éste último es lo que menos interesa: en la literatura francesa o en la rusa las premisas de estructura de la novela sentimental han llevado a la fórmula de la novela de observación psicológica. En el caso de Rumanía, probablemente, su mayor mérito fue despertar el gusto por la novela y preparar el terreno para las creaciones autóctonas, ya que después de ser utilizado como modelo para una serie de producciones, es finalmente sustituido por creaciones originales. El éxito de

las novelas extranjeras entre el público rumano (y no nos referimos exclusivamente a las sensacionalistas y misterio) podría, según Ștefan Cazimir²³⁷, ser objeto de un estudio de psicología social. Al ser un producto con sello extranjero, símbolo de la civilización occidental, el género novelesco provoca reacciones opuestas: o bien un recibimiento entusiasta o, por el contrario, un total rechazo. Dentro de las obras literarias, "la actitud frente a la novela se convierte en un aspecto a menudo invocado para poner de relieve las diferencias de mentalidad entre generaciones y sexos, el pánico de los viejos retrógrados, la posición refractaria de los hombres, la mayor receptividad de las mujeres."²³⁸ Para Cazimir, en Rumanía la novela tiene en un principio el sabor de la fruta prohibida, y los moralistas severos denuncian su lectura como forma de la frivolidad femenina. Decíamos "dentro de las obras literaria" ya que, cada vez más, los personajes de comedias, demuestran una postura frente a la novela; también los poetas se pronuncian en sus versos.

Así, por ejemplo, vemos el caso del poema **Las mujeres** de B. P. Mumuleanu²³⁹: "No saben ellas de necesidades / sino de chisme y de modas nuevas, / o de lecturas, y ¿qué leen? / novelas que las trastornan/ [...] /no leen nada moral / sino alguna novela pastoral." La protagonista de **Una carrera de caballos** de C. Negruzzi, Olga, termina por suicidarse para poner de acuerdo la literatura con su vida. En **Don Guliță o los zapatos milagrosos** de Al. Depărtățeanu²⁴⁰ el protagonista rechaza cualquier contacto con las peligrosas novelas de las cuales su mujer querría leerle antes de dormirse: "¡Quién sabe!, las brujerías que se cuentan allí me pueden contagiar a mí también, oh, claro

²³⁷ Ștefan Cazimir: Prefacio de **Pionierii romanului românesc: de la Ion Ghica la G. Baronzi**, Ed. Minerva, Colección Biblioteca pentru toți, Bucurest, 1973.

²³⁸ Ștefan Cazimir: Op.cit, p. VII.

²³⁹ Barbu Paris Mumulean: poeta de la zona de Muntenia (1794-1837), supuesto autor de una obra en verso titulada **Plângerea și tânguirea Valahiei asupra nemulțumirei străinilor ce au dărpănat-o** (El llanto y el quejido de Valaquia por el resentimiento de los forasteros que la han arruinado), datada en 1825. Es autor de numerosas poesías eróticas y amorosas, donde se destaca siempre el carácter problemático del amor.

²⁴⁰ Al Depărtățeanu (1834-1865), poeta y dramaturgo cuyos méritos literarios no lo colocan en una primera fila;

que me pueden contagiar, pues todos los que las escriben son unos laicos llenos de pecados, unos mujeriegos, unos heréticos con cuernos."

Una postura opuesta muestran los traductores de novelas, y también más tarde los autores, que en sus prefacios hablan del valor ético de las obras que ofrecen al público y son activos defensores del nuevo género: Iancu Buznea, traductor de **Paul y Virginia** en 1831 afirma que esta novela no está llena de cuentos o invenciones que puedan dañar a las costumbres de la juventud, sino que, por el contrario, se trata de la descripción más hermosa que un mortal puede hacer de los hijos de la naturaleza, quienes viven según las normas sencillas de ésta, y quienes disfrutan de la verdadera felicidad que otros no pueden alcanzar nunca en la vida a pesar de buscarla sin cesar y de gastar fortunas en esta búsqueda. En otro prefacio, de **Julia o La nueva Eloísa** (traducida por I. Heliade Rădulescu en Bucarest, 1837), leemos que la novela, no estropea las costumbres, sino que empieza a enderezarlas: calienta los corazones de la juventud y ennoblece sus sentimientos. Otro detalle importante es que muchas de las novelas traducidas llevan un subtítulo que se quiere muy tranquilizador: "novela moral". Entre todas estas ingenuas opiniones claro está, sin dejar de lado la del numeroso público quien consume todas las novelas que se le ofrecen, se puede entrever el proceso de asimilación del nuevo género por parte del público como receptor, pero también por parte de los escritores rumanos, de momento como tímidos emisores.

Hasta la aparición de la novela **Ciocoii vechi și noi sau ce se naște din pisică șoareci mănâncă** (**Los advenedizos antiguos y nuevos o el hijo de la gata ratones mata**), publicada en *La revista rumana* entre 1862-1863 y luego en volumen en 1863 ya se habían publicado más de 15 novelas, pero es Filimon con su novela quien consigue anexar el nuevo territorio novelístico a la literatura rumana. En el artículo ya citado de Cazimir encontramos menciones sobre los siguientes títulos de novelas rumanas publicadas antes de 1863:

1. **Elvira sau amorul fără sfârșit (Elvira o el amor sin fin)**, autor D. F. B. , Bucurest, 1845.
2. **Istoria lui Alecu Șoricescu (La historia de Alecu Șoricescu)**, I. Ghica, anterior a 1848.
3. **Tainele inimei (Los secretos del corazón)**, Mihail Kogălniceanu, en LA GACETA DE MOLDAVIA, Iași, 1850.
4. **Hoții și hangiul (Los ladrones y el posadero)**, Alexandru Pelimon, novela histórica, Bucurest, 1853.
5. **Serile de toamnă la țară (Las tardes de otoño en el campo)**, Al. Cantacuzin, en ROMÂNIA LITERARĂ, Iași, 1855.
6. **Logofătul Baptiste Veleli (El cancellero Baptiste Veleli)**, V. Alexandrescu Urechiă, episodio histórico del siglo XVII, en ROMÂNIA LITERARĂ, Iași, 1855.
7. **Manoil**, D. Bolintineanu, novela nacional, en ROMÂNIA LITERARĂ, Iași, 1855, y también en volumen, en el mismo año.
8. **Coliba Măriucăi (La chabola de Măriuca)**, V. Alexandrescu Urechiă, novela nacional, en el folleto "El Uro", Iași, 1855.
9. **Aldo și Aminta sau bandiții (Aldo y Aminta o los bandidos)**, C. Boerescu, Bucurest, 1855.
10. **Omul muntelui (El hombre de las montañas)**, la señora L., en ROMÂNUL, Bucurest 1857-1858, y en volumen en 1858.
11. **Radu Buzescu**, I. Dumitrescu, Bucurest, 1858.
12. **Bucur. Istoria fundării Bucureștilor (Bucur. La historia de la creación de Bucurest)**, Al. Pelimon, Buccarest, 1858.
13. **Un boem român (Un bohemio rumano)**, Pantazi Ghica, en NAȚIONALUL, Bucurest, 1860, y en volumen en el mismo año.
14. **Don Juanii din București**, Radu Ionescu, en INDEPENDINȚA, Bucurest, 1861-1862.
15. **Elena**, D. Bolintineanu, novela original de costumbres, política y filosófica, Bucurest, 1862.

A esta lista se añaden también las que ya hemos mencionado de Bujoreanu, Baronzi, o Aricescu. Todas estas novelas de un primer período de la literatura

rumana se podrían clasificar en varios tipos, aunque no de una manera muy estricta: novelas sociales, novelas sentimentales, novelas de misterio y novelas históricas.

En la primera categoría entrarían las novelas de Ion Ghica, Mihail Kogălniceanu, Radu Ionescu, o C. D. Aricescu, cuyas obras aspiran a ser investigación social y actitud crítica. Los autores concentran su mirada en la vida social rumana y describen (algunos con más maestría que otros) su peculiaridad - la ciudad como marco en el que se mueven los personajes, la vestimenta de los personajes, su aspecto físico, etc. - para luego condenar sus vicios.

En cuanto a la novela sentimental, ésta evoluciona en otra dirección: la atención se concentra en la vida afectiva de los personajes, y la acción se ve determinada por su inútil lucha de alcanzar la felicidad. La primera producción rumana de este tipo es **Elvira o el amor sin fin**, cuyo autor queda desconocido bajo las iniciales D. F. B., y que tiene el (casi único) mérito de ser la primera creación que aparece en la literatura rumana con el nombre de novela. Por lo demás, en cuanto a méritos literarios, estos son casi inexistentes, ya que el lenguaje, la intriga o el final más que sentimentales resultan cómicos, como se puede apreciar en algunas citas características para el lenguaje utilizado, que recoge Cazimir: "Un silencio reinaba sobre todo el mundo, y no se oía ni respiración de hombre, ni de pájaro, ni de insecto...", "Al oír eso, Elvira se quedó de piedra, pero en seguida, se armó de valor y echó a llorar": ²⁴¹. En esta misma clase entraría también la novela de Pantazi Ghica, con una gran presencia de elementos autobiográficos, pero de poco valor literario. El verdadero creador de la novela **sentimental** rumana es Dimitrie Bolintineanu, autor de **Manoil** y de **Elena**. Aunque en el centro de las dos novelas está el aspecto sentimental, el autor presta igual atención a la problemática social de la época, siendo su espíritu crítico muy activo. Víctima de sus críticas es la clase de los boyardos y la de los políticos, mientras su simpatía se dirige hacia los campesinos o hacia los gitanos (que en la época

²⁴¹ Ștefan Cazimir: Op.cit, p. XIX.

eran esclavos). También añadiremos que en las dos novelas se muestra preocupado por el destino de la mujer, condenada por la sociedad a una total dependencia que ahoga sus aspiraciones espirituales. Resumiendo, Cazimir opina que la novela sentimental rumana de la época no consigue alcanzar su meta de retratar al ser humano, de descifrar su complejidad interior. Además, el agrupar a los personajes a las antípodas excluye las matizaciones intermedias.

En el caso de la novela de misterio, la primera producción rumana es **Los ladrones y el posadero** de Alexandru Pelimon que, aunque lleva el subtítulo de "novela histórica", no tiene mucho que ver con la reconstitución del pasado, encontrándose mucho más cerca a la novela de misterio en cuanto a la intriga, las sorpresas, las casualidades, la tendencia moralizadora, etc. El autor presta especial atención al mundo de los delincuentes - bandoleros, ladrones, truhanes, bandidos, etc. - y al arribismo de la clase media que vive en la ciudad: nos muestra como en Bucarest a mediados del siglo XIX había una general e insaciable sed de dinero (que contamina al mismísimo héroe virtuoso). Su personaje Manoil experimenta un cambio a lo largo de la novela, aunque los rasgos característicos de las dos etapas que vive, el pathos sentimental y cierto cinismo, se mezclan de una forma a veces caótica. Las novelas de misterio más representativas para la época son las de Baronzii y Bujoreanu, ya mencionadas anteriormente.

La última categoría, la de las novelas históricas, contemporánea con las sociales, sentimentales y de misterio, queda a nivel de intentos poco logrados, unas veces por no respetar la verdad histórica, otras veces por la incapacidad de los autores de encontrar una estructura apropiada o unos personajes creíbles, otras veces por el lenguaje. Mencionaremos algunos de los autores: C. Boerescu, V. Alexandrescu Urechiă, Al Cantacuzin, Ion Ghica.

Para cerrar este apartado nos gustaría insistir en el hecho de que, sean los intentos más o menos logrados, el período 1845-1863 no deja de estar marcado por el interés creciente por la novela y por su integración al paisaje

literario rumano. El lector moderno, al leer cualquiera de estas novelas, nota la falta de la objetividad de la narración, ya que los escritores, inexpertos todavía, recurren a menudo a intervenciones directas e interpelan retóricamente al lector. A veces adoptan la narración en primera persona, o al estilo epistolar para soltar con más libertad sus comentarios. Esto lleva, entre otras cosas, a que la creación de los personajes no sea muy exitosa: todos los autores necesitan agruparlos en polos opuestos, más todavía en el caso de la novela de misterio donde la antítesis seráfico-demoníaco es regla ineludible. Pero también es verdad que al retratar el marco social, muchos de ellos lo hacen con talento y gracia.

La especie ha incorporado tanto principios del romanticismo, como del realismo: en Francia la novela utiliza los caracteres románticos sobre un fondo de comportamiento real, aplicado la mayoría de las veces a la vida en la ciudad. Según Barbu, los novelistas rumanos, al notar la amalgama de la vida urbana en Rumanía en el siglo XIX, sobre todo en la primera mitad del siglo, han incluido conscientemente comentarios sobre el espacio rural. La novela de misterio rumana, abanderada de la novela realista, ha despertado el gusto por el fresco social, por el cuadro amplio en el que los contemporáneos se veían retratados.

4.3 Otros tipos de novela: novela de bandoleros, novela criminal

En Rumanía la verdadera novela de misterio se ha escrito pues durante tres decenios, entre 1862-1891, aunque en paralelo se habían desarrollado otras tipologías también. Es el caso, por ejemplo, de la novela de bandoleros, o de la criminal.

4.3.1. La novela de bandoleros

La literatura con bandoleros empieza con C. Boerescu, mencionado en el apartado anterior, pero quien la impone es N. D. Popescu, autor de: **Iancu Jianu** 1869, **Tunsu, haiducul** (**Tunsu, el bandolero**) 1870, **Domnul codrilor și domnul orașelor sau Miul, căpitan de haiduci** (**El señor de los bosques y el señor de las ciudades, o Miu, capitán de bandoleros**) 1871, **Bujor, haiducul** (**Bujor, el bandolero**) 1872, **O episoadă din viața lui Radu Anghel** (**Un episodio de la vida de Radu Anghel**) 1877, **Codreanu haiducu** (**Codreanu, el bandolero**) 1892. En el libro al que nos hemos referido ya, Marian Barbu observa que debido al éxito obtenido, Popescu revisa, añade, e ilustra las ediciones siguientes, para satisfacer los gustos del público. En la época en la que se publican estas novelas, la lectura que se consume es casi exclusivamente extranjera, de inspiración exótica o terrorífica y de muy bajo nivel artístico y literario²⁴². Por ello, la idea de Popescu de utilizar los mismos medios artísticos con temas autóctonos le resulta a Barbu reparadora, ya que se trata de un gesto patriótico de resucitar épocas y personajes olvidados en la historia.

Popescu toma prestados de la novela de misterios los contrastes entre los personajes (en su caso muchas veces los rumanos por un lado y los extranjeros saqueadores, por el otro), el ambiente oscuro en el cual se mueven los personajes, el refugio buscado en la naturaleza (el marco donde viven los bandoleros), el desasosiego de los héroes, el permanente movimiento, etc. La lucha termina sólo cuando el bien vence al mal, y los héroes guardan su dignidad incluso en las situaciones más humillantes. Aunque el principal marco de la acción es el bosque, no faltan las cuevas y las catacumbas, los sótanos y bodegas del palacio del príncipe. La obra de Popescu tiene como tesis la idea que los bandoleros han sido a lo largo de la historia fieles guardadores del amor hacia su patria y propagadores de

²⁴² Barbu cita una lista de libros vendidos en 1892 en una librería de Transilvania: **Mungo, el rey de los esclavos**, **En la guarida del leopardo**, **El cetro de los enanos Vambutu**, **Ben-Said, el terror del lago Nyanza**, **El diablo de oro de California**, **Entre pueblos salvajes de África**, **El secreto de la pradera**, etc.

patriotismo hasta la época de Tudor Vladimirescu. De hecho, el gran héroe de la revolución de 1821 está presente en su primera novela, como huésped de Jianu y vemos luego cómo se enamora de Ana, la hermana de éste.

4.3.2. La novela criminal

La novela popular criminal, conocida generalmente por novela negra, no es la creación del siglo XIX, como lo es, por ejemplo, la novela sentimental por entregas. Sus raíces se encuentran en la novela gótica inglesa, o en la obra de Edgar Allan Poe, pero en la época que aquí nos interesa ha perdido calidad literaria o temática. A finales de siglo XIX en Rumanía entran una serie de traducciones que influirán en las producciones autóctonas. Se trata de títulos como: **El asesino de Boston**, **La mujer del muerto**, **El expediente número 113 o el fraticida**, **Enterrada viva**, **Barrera de cadáveres**, **El estrangulador peligroso**, **El sembrador de terror**, etc. Este modelo es casi inmediatamente seguido por algunos autores rumanos, como Panait Macri, Ilie Ighel-Deleanu o N. Rădulescu-Niger. Habitualmente se describe la pesadilla de una mujer - delicada, joven e inocente - que es agredida o suprimida por un perseguidor fuerte, brutal y aterrador, en un ambiente tenebroso; los autores presentan al lector escenas de extrema violencia - torturas, violaciones, episodios incestuosos y finalmente crímenes - todos ellos de noche, en sótanos, prisiones o cementerios para aumentar lo terrorífico de la narración. A eso hay que añadir el estilo cínico y frío, las descripciones que resaltan por la crueldad de los detalles. El género llega a tener bastante éxito en la época, a pesar de la falta de la originalidad que demuestran los autores, y a pesar de que se encuentra más cerca del relato periodístico de la delincuencia que de la novela.

Panait Macri es también autor de novelas de bandoleros y firma los siguientes títulos: **Ghiță Cătănuță** 1883, **Ioan Tunsu** 1887, **Haiducul Țandură** 1894, **Bostan, haiduc de peste Milcov** 1895; incluso en sus

novelas que giran alrededor del héroe bandolero, Macri tiende a resaltar, por encima de todo, el lado sensacionalista, los crímenes inverosímiles, y utiliza el mismo modelo y lenguaje en todas sus novelas, con mínimas diferencias o novedades. En paralelo a las novelas de bandoleros, y sobre todo a partir del año 1900, a Macri se le va a conocer por su literatura criminal, considerada de muy bajo nivel artístico, donde describe horribles crímenes ocurridos en los arrabales de Bucarest, crímenes amorosos o da noticias sobre niños perdidos. Algunos de los títulos que escribe y luego reedita son: **Omorul din strada Soarelui sau asasinarea Mariei Popovici (El crimen de la calle Sol o el asesinato de Maria Popovici)** 1885, **Crima misterioasă din calea Mogoșoaiei (El misterioso crimen de la calle Mogoșoaia)** 1888, **Viața în moarte (La vida en la muerte)** 1888, **Din fundul ocnelor (Desde el fondo de los presidios)** 1904, **Grozăviile din Petersburg (Las atrocidades de Petersburgo)** 1905, **Misterele Bucureștilor (Los misterios de Bucarest)** ¡de nuevo!, aparecidos en fascículos entre diciembre de 1907 y junio de 1908. Los Misterios de Macri son el relato de una larga serie de crímenes cometidos en las grandes casas de Bucarest. Los cómplices provienen de familias de la alta clase social de los boyardos. La corrupción, la inmoralidad, los disparos, la sangre, los crímenes, etc., se mezclan y se suceden a lo largo de los fascículos. En todos sus libros, a parte de los títulos chocantes, el lector encuentra una violencia exacerbada y el sensacionalismo tenebroso buscado a toda costa. En un estudio de Ioana Drăgan encontramos un ejemplo de cómo presenta Macri el crimen y las percepciones del criminal:

"... pero el criminal no perdió el tiempo, la tiró de la mano, la miró con el ceño fruncido, y la agarró del cuello apretándola tanto, que sus dedos dejaron huella sobre su blanca y delicada carne. [...] Él la golpeó una vez, pero no le bastó con esto. El corazón del criminal estaba todavía sediento de sangre. Habría querido estrangularla, hasta asfixiarla, pero para ello habría necesitado demasiado tiempo, y había que terminar la operación lo antes posible. Al ver la sangre, el corazón del criminal se petrificó más todavía. Levantó de nuevo el cuchillo y con la misma fuerza se lo clavó de nuevo en el cuello, en el

lado izquierdo, y se quedó el metal en la herida más de dos minutos, lavado por la sangre que gorgoteaba espumada."²⁴³

Con Ilie Ighel-Deleanu y N. Rădulescu-Niger empezamos a hablar de la novela criminalística. Ilie Ighel-Deleanu, publicista y abogado, es autor de **Banditul Licinski (El bandido Licinski)** 1890, **Dragoș, hoțul Tecucilor (Dragoș, el ladrón de Tecuci)** 1892, **Tîlharul Fulger (El atracador Relámpago)** 1892. En su primer libro, de 176 páginas, habla del caso del criminal Licinski arrestado por la policía de Tulcea²⁴⁴ y publica incluso la foto de éste. Pero, curiosamente, en su libro no aparecen policías, lo que hace que no se trate de una novela policíaca, sino criminal, ya que el autor, según sus propias palabras, sólo reúne información y la ordena: "Todo lo que voy a escribir a continuación son hechos recogidos de los expedientes del tribunal de Tecuci, o de las personas a las que les pedí que me contaran lo ocurrido."²⁴⁵ Con sus siguientes dos libros, Ighel-Deleanu se propone empezar una serie de novelas dedicadas a cada provincia del país, es decir, pretende encontrar en cada provincia casos criminales que retrate en sus siguientes novelas.

N. Rădulescu-Niger publica muchísimo, y sobre prácticamente cualquier tema. Tal y como apunta Barbu, entre 1879-1930 se registran alrededor de 90 títulos suyos, a los que denomina de las formas más diversas: novelas de costumbres, de costumbres contemporáneas, de costumbres monacales, criminales, etc. Algunas de sus novelas son: **Fii ucigașului (Los hijos del criminal)** 1879, **Memoriile unei cățelușe (Las memorias de una perrita)** 1880, **Jertfă și gelozie (Sacrificio y celos)** 1890, **Căpitanul Ropotă (El capitán Ropotă)** 1893, **Rustice I. II (Rústicas I. II)** 1893-1894, **Amor criminal (Amor criminal)** 1897, **Romanul căsnicieii (La novela del matrimonio)** 1898, etc.

²⁴³ Drăgan, Ioana: O tipologie posibilă a romanului popular apărut în secolul al XIX-lea în spațiul românesc, en http://www.respiro.org/Issue5/eseuri_dragan.htm

²⁴⁴ Tulcea, ciudad del sudeste de Rumanía, ubicada a orillas del Danubio;

²⁴⁵ Marian Barbu: **Romanul de mistere în literatura română**, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1981, p. 133.

Esta novela de finales del siglo XIX y principios del XX no nos acerca todavía a lo que va a ser la novela policíaca, ya que el enfoque es totalmente distinto. Si en la novela policíaca todo gira alrededor del detective, la novela criminal se polariza alrededor del “héroe negativo”, del “criminal”, que puede ser o bien asesino, o bien acosador, opresor, tirano, etc. El personaje no tendrá ningún progreso a lo largo de la novela, siendo su único papel narrativo el de provocar el conflicto. Típicamente para la novela popular, este subgénero también se caracterizará por la incesante acción en pleno desarrollo, y por la permanente oposición entre el bien y el mal - el héroe criminal -, dotado siempre de una inteligencia superior, aunque malvada.

Toda esta literatura, muy apreciada por el público y apoyada por los grandes periódicos y por las editoriales especializadas y que finalmente había recibido la aceptación general, empieza, sin embargo, a despertar de nuevo reacciones contrarias. Algunos autores empiezan a fijarse en el peligro de la invasión de la literatura sensacionalista o criminal y opinan sobre ello.

CAPÍTULO 5: La novela policíaca rumana

5. 1. Autores rumanos del género policíaco

Podemos empezar a hablar de la novela policíaca en el período que va de la primera a la segunda guerra mundial, cuando se traducían masivamente del inglés y francés, pero los autores autóctonos no conseguían todavía encontrar un modelo funcional. Según Marian Popa, esta situación se debe principalmente al hecho de que faltaban las condiciones socio-económicas favorables:

*La sociedad es todavía patriarcal, aunque no idílica, la ingeniosidad criminal no es necesaria para conseguir un objeto deseado que pertenece a otra persona, y la réplica detectivesca - punitiva es superflua; la novela policíaca prospera en el Occidente, en países con mucho dinero donde se persiguen otros valores, que se pueden conseguir sin trabajo, y consumir de una forma agradable, donde el número de ciudadanos con una morbilidad mental compleja es elevado, y la civilización de lo material es lo bastante desarrollada como para permitir escenarios que disimulen el delito.*²⁴⁶

Además de la falta de motivación, en el contorno político en el que se encuentra el país (el socialismo) influyen las razones ideológicas. La narrativa policíaca es considerada un producto nocivo de la vida capitalista, que se basa en el dinero y la propiedad privada. Estos valores no tienen justificación, por lo menos no una mayor, en la sociedad socialista, caracterizada en teoría por la falta de clases sociales y pertenencias materiales envidiables. Estos valores negativos se pueden aceptar únicamente en casos aislados de individuos con mentalidades que pertenecen al antiguo régimen y que, por lo general, son apoyados por los capitalistas. Podemos afirmar, pues, que en Rumanía o en

²⁴⁶ Marian Popa: Istoria literaturii române de azi pe mâine, București, Fundația Luceafărul, 2001, p. 1016.

cualquier otro país socialista, la novela policíaca no pudo tener un desarrollo similar al de países como Inglaterra, Francia o los Estados Unidos. Y si los crímenes no podían ser contruidos por el mismo esquema, tampoco lo podían ser los detectives. La creación de este personaje en particular está muy relacionada con la fuerte corriente ideológica que dirigía el país: el detective es la encarnación de la justicia en lucha contra la degradación moral. En la novela policíaca rumana los casos más frecuentes son los que tienen como investigador a un oficial de la Securitate o a un policía profesional. También funciona el caso de los detectives con profesiones como procuradores, periodistas, escritores, etc. Menos frecuentes son las narraciones con detectives aficionados, pero nunca podemos encontrar un detective privado. En cualquiera de estos casos el detective debe tener ideas políticamente correctas, es decir, siempre acorde con la ideología socialista.

Para presentar una cronología de la novela policíaca y de espionaje rumana contemporánea partiremos de la serie de 30 artículos que Emil Manu publica en la revista militar PENTRU PATRIE entre los años 1980-1982, bajo el título **Retrospectivă a romanului politist românesc (Retrospectiva de la novela policíaca rumana)**, aunque citaremos también otras fuentes de información que nos ha sido posible encontrar. No obstante, empezaremos presentando a dos autores que de ninguna manera están incluidos en el género que aquí nos preocupa, pero que pueden ser considerados como brillantes predecesores.

Hemos podido encontrar información sobre casi medio centenar de escritores, a los que incluimos en la cronología. En otros casos no hemos tenido tanto éxito, pero enumeraremos sus nombres y títulos en el Anexo 1. En este capítulo haremos referencia a los siguientes autores:

MIHAIL SADOVEANU (1880-1961)
LIVIU REBREANU (1885-1944)
THEODOR CONSTANTIN (1910-1975)
LIVIU BRATOLOVEANU (1912-1983)
NICOLAE TĂUTU (1919-1972)
DRAGOȘ VICOL (1920-1981)

ALEXANDRU SEVER (1921-2010)
 NICOLAE ȘTEFĂNESCU (1921-1977)
 VLAD MUȘATESCU (1922-1999)
 AUREL MIHALE (nacido en 1922)
 EUGEN TEODORU (nacido en 1922)
 HARALAMB ZINCĂ, (1923-2008)
 CONSTANTIN BĂRBUCEANU (1923-1997)
 NICOLAE PAUL MIHAIL (nacido en 1923)
 CHIRIL TRICOLICI (1924-2006)
 FLORIAN GRECEA (nacido en 1924)
 IV MARTINOVICI (1924-2005)
 CONSTANTIN CHIRIȚĂ (1925-1991)
 NEAGU COSMA (1925-2007)
 PETRE LUSCALOV – 1927
 ION OCHINCIUC – 1927
 NICOLAE MĂRGEANU, (1928-1994)
 ȘTEFAN BERCIU (1928-2000)
 ILIE MOCANU (1929 - 1981)
 HORIA TECUCEANU (1929-1997)
 PETRE SĂLCUDEANU (1930-2005)
 TUDOR POPESCU (1930-1999)
 MIHAI TUNARU (1931- 1989)
 ILIE TĂNĂSACHE (nacido en 1931)
 ȘTEFAN OPREA (nacido en 1932)
 MIRON SCOROBETE (nacido en 1933)
 PETRE VÂRLAN (1934-1986)
 LEONIDA NEAMȚU (1934-1992)
 ROMULUS COJOCARU – 1934
 ION ARAMĂ (1936-2004)
 IOAN IANCU (nacido en 1936)
 OLIMPIAN UNGHEREA (1937-2012)
 VIOREL CACOVEANU (nacido en 1937)
 RODICA OJOG BRAȘOVEANU (1939-2002)
 CORNELIU BUZINSCHI (1937 - 2001)
 TUDOR NEGOITA – (nacido en 1939)
 VOICU BUGARIU (nacido en 1939)
 HORIA UNGUREANU (nacido en 1939)
 FLORIN ANDREI IONESCU (nacido en 1941)
 CONSTANTIN VOIVOZEANU (nacido en 1942)
 ALEXANDRA STĂNESCU (nacida en 1944)
 DORU DAVIDOVICI (1945-1989)
 TRAIAN TANDIN (nacido en 1945)
 GEORGE ARION (nacido en 1946)
 NICOLAE ROTARU (nacido en 1950)
 Parejas de autores:
 O. GOGA - M. STAN
 MOROGAN – SALOMIE

MIHAIL SADOVEANU (1880-1961)

Uno de los más importantes prosistas rumanos de todos los tiempos, Sadoveanu no es en absoluto el típico escritor de novela policíaca, ya que según sus propias palabras, su héroe ha sido el campesino rumano, sobre todo el de los pueblos moldavos. No obstante, consideramos que su novela **Baltagul (El hacha)**, 1930 comparte con el género que nos interesa una multitud de características, desarrolladas en el caso de Sadoveanu muy literariamente. Esta opinión no es compartida por muchos críticos, pero intentaremos demostrarlo en el capítulo siguiente.

LIVIU REBREANU (1885-1944)

Liviu Rebreanu, otro de los más representativos escritores rumanos, es considerado el autor de la primera novela policíaca rumana con elementos autóctonos. Antes de pasar a la descripción de su novela **Amândoi (Los dos)** nos gustaría reflejar, una vez más, la diferencia en el tratamiento del género que han puesto de relieve parte de la crítica, por un lado, y otros autores de género policíaco, por el otro.

En primer lugar, en su tratado **Literatura română între cele două războaie mondiale**, Ovid S. Crohmălniceanu opina que **Amândoi** (1940), junto con las dos novelas anteriores, es de las menos trabajadas, de las más comerciales y se dirigen a un público amplio, sin pretensiones intelectuales. Además, considera que la novela es un fracaso también desde el punto de vista técnico:

*El final sorprendente, necesario por la fórmula del género, resulta de una historia inverosímil, ocultada durante la investigación y descubierta al final. La criminal resulta ser una sirvienta, una campesina joven, de una belleza seráfica. Estos rasgos suaves ocultan un alma feroz, conducido por instintos asesinos.*²⁴⁷

²⁴⁷ Ovid S. Crohmălniceanu: **Literatura română între cele două războaie mondiale**, vol. III, Editura Pentru Literatură, București, 1967, p. 320.

Por el otro lado, recogemos la opinión de Haralamb Zincă, autor importante de novelas policíacas, que considera que la decisión de Rebreanu de escribir esta novela se debe a su intuición artística que le hizo ver la nueva “especie como perteneciente a las subdivisiones naturales de la literatura moderna.”²⁴⁸ Se trataría, según él, de una novela policíaca perfecta, que respeta ya desde el principio las leyes del género, que pertenece a la mejor época creativa del autor, lo que hace que la decisión de escribirla fuera un “acto temerario”²⁴⁹. Y cita la entrevista que Dan Petrașincu le hizo a Rebreanu, donde éste último, a parte de confesar que llevaba mucho tiempo con ganas de escribir esta novela, hace algunas observaciones críticas sobre la narrativa policíaca:

*Las novelas de este tipo ignoran, por lo general, con o sin intención, la parte verídica, el ambiente cotidiano, corriente. Pero el elemento sensacionalista puro, desvestido del colorido social, es un mero esqueleto, sin sentido. En eso reside el error de la mayoría de las novelas policíacas: presentar únicamente el esqueleto.*²⁵⁰

El autor empieza utilizando el esquema clásico, es decir, con la presentación del crimen, seguida por la presentación del detective (un joven y ambicioso juez de instrucción, Aurel Dolga), la investigación, y el anuncio de la solución. Sin embargo, la investigación y la solución se ven frustradas, ya que el juez arresta a un hombre (Mihai Ciufu) que, aunque relacionado con el caso, no es el culpable, ya que su única culpa es haber robado un anillo del lugar de los hechos, y no el crimen. El que la justicia coja al verdadero autor de los hechos se debe por lo tanto, no a la perspicacia del investigador, - la regla de oro del género policíaco -, sino al hecho de que la culpable, Solomia se entrega sola, al no poder seguir viviendo con su culpa. La siguiente frustración de Dolga es provocada por el suicidio de Solomia en la cárcel, con lo cual ésta se entrega al juicio de Dios y no al de las instituciones del estado.

²⁴⁸ Haralamb Zincă: Liviu Rebreanu - înaintașul, en Romanul polițist românesc, azi, revista TRIBUNA, 29, nr. 43, 24 octombrie 1985, p. 5.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

Aurel Dolga es presentado como un joven un tanto ridículo, no por algún tic o peculiaridad, como sus famosos predecesores, sino por un orgullo desmesurado y una total confianza en su propio razonamiento:

*Aurel Dolga, transilvano, había sido trasladado recientemente a Pitești desde Făgăraș. Tenía apenas unos treinta y dos años y un rostro severo, compuesto a propósito para la profesión de juez de instrucción, que le gustaba y le apasionaba. Ya desde el instituto había sido un clandestino y ferviente lector de novela detectivesca, y un gran admirador de los famosos detectives nacidos de la fantasía de los no menos famosos novelistas. Pero a diferencia de los detectives que combinan siempre la perspicacia y la energía con el humor especial de los grandes ingenuos, y que poseen, todos ellos, ciertos tics o costumbres características, más una pipa que se apaga y se enciende en los momentos palpitantes, el quería, en primer lugar, mantener la dignidad grave, adecuada para un magistrado de instrucción, y ésta iba a ser su originalidad cuando hubiera conquistado la celebridad. Hasta ahora no ha tenido ninguna oportunidad de destacarse de verdad. Los casos que le habían asignado en Făgăraș, como aquí, eran sencillos y corrientes, así que en vano se esforzaba en complicarlos con reminiscencias de libros...*²⁵¹

Otra razón por la cual **Amândoi** se diferencia de la novela policíaca clásica es la construcción de los personajes. No se trata aquí de esbozos, sino de personajes plenos, redondos. También se diferencia por la forma de abordar el crimen: Rebreanu no lo ve como un juego abstracto, cerebral, sin significado y construye una galería de tipos verosímiles desde el punto de vista social y sobre todo psicológico. El personaje más logrado es Solomia, una mujer con un sentimiento erótico primitivo que la lleva al crimen, y más tarde al suicidio. El mérito de Rebreanu, según Manu²⁵², es que, aparte de ser el

²⁵¹ Liviu Rebreanu: **Amândoi**, Editura Eminescu, București, 1971, pp. 30-31.

²⁵² Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (3), Op.cit., pp. 28-29.

creador de la primera novela policíaca autóctona, ha sido capaz de evitar la moda del tiempo de los autores de novelas por entregas donde abundaban héroes artificiales con nombres exóticos (por lo general ingleses).

Emil Manu empieza su retrospectiva de la novela policíaca refiriéndose a las características del género policíaco y su éxito entre el público, y hace una observación que nos resulta interesante resaltar: "... cuando decimos novela policíaca entendemos que se incluye en esta esfera también la novela de espionaje."²⁵³ Esta afirmación puede resultar extraña, ya que sabemos que en la literatura universal existe una clara diferenciación entre los dos subgéneros. ¿Por qué en el espacio rumano desaparece esta frontera? ¿Se trataría de uno de los rasgos particulares que la literatura se ha ido forjando en una sociedad dirigida por el régimen comunista que imponía una ideología, y hasta cierto punto, un modelo a seguir? ¿O de la necesidad de hacer resaltar la superioridad de la sociedad comunista frente a la capitalista, y el espionaje - sobre todo el económico - representaba una buena oportunidad para ello? Detallaremos este aspecto en el capítulo dedicado a las características particulares del género en Rumanía.

A continuación Manu habla de la paradoja de la literatura policíaca rumana que, al igual que la universal, por un lado goza de un amplio éxito entre el público (prueba de ello es la tirada incomparablemente mayor que la de los libros de poesía o de crítica - áreas artísticas sin duda), y por otro, es una especie a la que se la encasilla como paraliteratura, y cuyos autores están considerados al mismo nivel que los que escriben la letra de las canciones de moda ya que sus libros son vistos exclusivamente como una forma de entretenimiento. A eso Manu le opone el argumento de la realidad sociológica, ya que el género, muy a pesar de los críticos que voluntariamente lo ignoran o cuando no lo hacen lo critican,

"ha penetrado en la conciencia pública y eso ha llevado a un especial desarrollo de este tipo de novela en nuestro país en los

²⁵³ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (1), en PENTRU PATRIE, 31, nr. 8, august 1980, p. 29.

*últimos decenios. La historia contemporánea con sus rápidos cambios políticos y sociales, con revoluciones, movimientos sociales y guerras, crean las condiciones propicias para la aparición de este tipo de escritura; nos referimos de manera especial a la novela de espionaje. Si hasta la Segunda Guerra las novelas de espionaje eran sólo biografías noveladas de espías célebres, después de la guerra los libros que tratan estos temas llegan más allá del carácter idílico-novelado y se convierten en libros basados en documentos auténticos que, respetando las leyes literarias, explican la época, la definen, contestan una serie de preguntas y además tienen un papel político-educativo. La novela de espionaje (al igual que la propiamente dicha policíaca) es una novela educativa."*²⁵⁴

En cuanto al momento de la aparición de la novela rumana de espionaje, subraya el hecho de que es posterior a la policíaca, fijando como referencia la Liberación, es decir, el año 1944, época de confrontaciones cuando "fuerzas hostiles atentaban a nuestras conquistas revolucionarias, a la libertad y soberanía de la patria."²⁵⁵

Uno de los primeros autores rumanos de novela policíaca contemporánea es THEODOR CONSTANTIN (1910-1975), cuyos libros suelen ser de espionaje, pero también tratan del heroísmo de los soldados rumanos durante la Segunda Guerra Mundial. Según Emil Manu, se trata de un autor relevante, con fantasía y espíritu analítico, que respeta con fidelidad la verdad histórica, a pesar de que el autor no parte siempre de hechos reales, que constan en documentos.

Theodor Constantin comenzó escribiendo versos **Stanțe pentru nemurirea altora (Versos para la inmortalidad de otros)**, 1934, pero se dedicó mayoritariamente a la prosa: novelas cortas y novelas con matices eróticos extraños, o que describen personajes patológicos: **Vrăjitoarea (La bruja)**

²⁵⁴ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (2), en PENTRU PATRIE, 31, nr. 9, septembrie 1980, p. 28.

²⁵⁵ Ibid., p. 28.

1946, **Casa cu neguri (La casa con tieniebla)**, 1946, **Adevărul despre Luca Cristogel (La verdad sobre Luca Cristogel)** 1967, **Johnny Boambă** 1968, etc., en la primera época de su creación y, más tarde, casi exclusivamente, a la prosa policíaca y de aventuras: **La miezul nopții va cădea o stea (A medianoche caerá una estrella)** 1957, **Fiul lui Monte Cristo (El hijo de Monte Cristo)** 1958, **Se destramă noaptea (Se desteje la noche)** 1960, **Urmărirea abia începe (La persecución acaba de empezar)** 1962, **Ultima rafală (La última ráfaga)** 1962, **A doua repriză (El segundo asalto)** 1964, **Casa de pe colină (La casa de la colina)** 1964, **Căpitanul de cursă lungă (El capitán de larga travesía)** 1965, **Doamna în mov (La señora de lila)** 1966, **Enigma <<Profesor Rebegea>> (El enigma <<Profesor Rebegea>>)** 1966, **Balthazar sosește luni (Baltasar llega el lunes)** 1970, **Doamna cu voaletă din Balt-Orient Express (La señora de velo del Balt-Orient Express)** 1971, **Mătrăguna contra monseniorului (La belladona contra el Monseñor)** 1971, **Astă seară relache (Esta noche nos relajamos)** 1972, **Muntele morții (La montaña de la muerte)** 1972, **Crizanteme pentru Erna (Crisantemos para Erna)** 1973, **Unchiul Sol din Alabama (El tío Sol de Alabama)** 1975, **Magdalena de la miezul nopții (Magdalena a medianoche)** 1975, **Cel mai lung amurg (El ocaso más largo)** 1976.

Su primer libro policíaco, **La miezul nopții va cădea o stea**, ha gozado de mucho éxito: se ha traducido al francés, alemán, ruso y checo y también se ha llevado a la pantalla. Además, se la considera el punto de partida en la literatura del género escrita después de 23 de Agosto 1944 y, quizás, uno de los primeros libros antifascistas de la literatura rumana. Según Tudor Popescu,

*Su éxito tan grande se explica no sólo por la técnica impecable del género, sino también por su soplo realista, por reflejar con medios típicos para la novela policíaca un episodio importante de la lucha del ejército rumano para liberar Transilvania.*²⁵⁶

²⁵⁶ Popescu, Tudor: Theodor Constantin, en ROMÂNIA LITERARĂ, 8, nr.36, 4 septembrie 1975, p.2.

Esta novela y la última, **Magdalena de la miezul nopții**, tienen el mismo héroe, Mihai Ulea, pero, como observa Emil Manu en el artículo dedicado a este autor²⁵⁷, son acercamientos muy distintos. Si en la primera novela la acción se desarrolla en un único plano, el real, de la vida de un regimiento de soldados rumanos, la segunda novela mezcla dos planos: el del presente y el del pasado, es decir, el de los recuerdos, que se superpone al real. El autor hace mucho uso de la fantasía; una fantasía que se acerca mucho a la realidad y con fuertes motivaciones psicológicas. Las novelas que publica entre la primera y la última se pueden ver como una serie, ya que tienen en común la pareja de personajes Radu Mănăilă - Bogdan Todurașcu, y también el tema principal: la lucha de la Securitate, a la que pertenecen los personajes mencionados, contra la agencia occidental Nebel especializada en espionaje económico en los países socialistas.

El pensamiento de Theodor Constantin, tal y como le confesó a Tudor Popescu, se dirigía siempre con confianza ilimitada hacia el lector que buscaba en sus libros algunos momentos de relajación, y él vivía plenamente la alegría de poder ofrecérselos. ¿Significa esto que Theodor Constantin asumía el mero papel de entretenimiento de la literatura policiaca? Buscaremos la respuesta en un artículo publicado en 1967, titulado Cu Theodor Constantin despre: Perspectivele romanului polițist (Con Theodor Constantin sobre: Las perspectivas de la novela policiaca) y firmado por Alina Popovici. A la pregunta sobre los clichés en la literatura policiaca rumana, Constantin le contesta que si la pregunta se refiere al tipo de infracciones, la respuesta es afirmativa, es decir, existen clichés, pero que los clichés no sólo aparecen en la literatura policiaca (y menos todavía exclusivamente en la literatura policiaca rumana), sino en general en la literatura, pero que el esquema inicial no prohíbe la obra maestra. Además, añade que si cuando se habla de literatura policiaca se habla de entretenimiento, de divertimento, esto tiene que ver con la preocupación, no con el esfuerzo. Es decir, él nunca ha escrito un libro con la intención de

²⁵⁷ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (4), en PENTRU PATRIE, 31, nr. 11, noiembrie 1980, p. 28.

relajarse, sino que se emplea con toda la seriedad. Cuando se le pregunta si considera que hay diferencia entre los escritores en general, por un lado, y los escritores de narrativa policiaca, por el otro, responde:

*Sí... Creo que no cualquier autor con talento puede escribir literatura policiaca. En cambio, creo que un auténtico autor de literatura policiaca puede escribir otro tipo de literatura. Un escritor de literatura policiaca necesita, en primer lugar, una rica imaginación, puesto que la novela policiaca es enteramente el producto de la imaginación, aunque parta – y a veces parte – de un hecho real. Una obra literaria sintetiza la experiencia vital de su autor. Pero un libro policiaco no sintetiza de ninguna manera la experiencia vital del escritor. No tienes que cometer un crimen, pertenecer a una banda de traficantes, convertirte en ladrón para escribir una buena novela policiaca. Precisamente por eso se necesita un ingenio especial por parte del escritor, más si tenemos en cuenta que en la novela policiaca moderna (sin transformarla en novela psicológica), el autor debe ponerse en la piel del que lleva la investigación, pero también en la del delincuente. Por lo tanto, se necesita un ingenio duplicado por una estructura lógica muy rigurosa, a la vez que un sentido de la observación de ciertos detalles...*²⁵⁸

Theodor Constantin muestra, sin duda, mucho ingenio, además de un gran espíritu de observación, de una capacidad de análisis psicológico y una especial habilidad para construir tramas muy logradas. En **Fiul lui Monte Cristo (El hijo de Monte Cristo)** por ejemplo, el autor mezcla rasgos de la literatura policiaca con rasgos exclusivos de literatura de aventuras y consigue escribir un libro con una acción trepidante. El resultado es una novela muy apreciada por el público, pero muy severamente desaprobada por la crítica. ¿Cuál es la razón?

²⁵⁸ Popovici, Alina: Cu Theodor Constantin despre: Perspectivele romanului polițist, en Scânteia Tineretului, 23, nr. 5540, 12 martie 1967, p.2

Hemos podido encontrar dos reseñas del año 1959 que nos han resultado enormemente interesantes y, en el próximo capítulo, podremos ver que las dos coinciden en un aspecto: la recriminable falta de mensaje ideológico del libro de Constantin, algo inadmisibles en la época. De momento, destacaremos los aspectos técnicos – positivos y negativos - en los que los autores de las reseñas han incidido. Para Radu Enescu, **El hijo de Monte Cristo** es

una especie de bildungsroman con intriga policiaca transcurrida en un escenario danubiano, un poco antes y durante la segunda guerra mundial. El héroe narra el proceso de formación de su personalidad física y moral, que ocurre exclusivamente en el mundo intèrlope de un tenebroso drama policiaco. Literariamente hablando, la fórmula es híbrida, ya que las dos especies épicas suponen visiones y técnicas divergentes, difícilmente conciliables.

La novela, hay que decirlo, demuestra tener una serie de cualidades notables: el ingenio, nervio, espíritu de observación, sentido dramático, recursos líricos y descriptivos; contiene páginas de fino análisis psicológico del alma adolescente, reconstituciones verídicas del ambiente portuario con su fauna abigarrada y sospechosa de individuos con profesiones inciertas, a menudo en conflicto con la ley, cuentos de piratas, fantasmas, tesoros, o del rico folclore marino, episodios de gran intensidad que describen ingeniosamente lo imprevisto y mantienen en vilo al lector, la nostálgica evocación del primer amor o de unas lejanas escenas de amor familiar, etc. [...] Pero la carencia más importante es, sin duda, la falta de mensaje social.²⁵⁹

También para Radu Popescu, el libro de Constantin desvela cualidades literarias muy prometedoras y muy variadas,

Cualidades de un prosador con agudo espíritu de observación, ojo penetrante, oído fino – capaz de describir y delimitar ambientes

²⁵⁹ Enescu, Radu: Fiul lui Monte Cristo, en TRIBUNA, 3, n. 21, 1959, p.2.

*opuestos, esbozar siluetas o construir meticulosamente retratos originales y convincentes, experto en el ingenio y dinamismo [...] Este escritor no ha alcanzado todavía la maestría en la construcción épica, pero no cabe duda de que lo logrará dentro de poco. [...] Pero le falta algo más por aprender, algo mucho más importante. Se trata de aprender sobre la base ideológica de su obra. Siento decir que esta base es muy quebradiza en **El hijo de Monte Cristo**, y decir quebradiza es decir poco, ya que es prácticamente ausente.*²⁶⁰

LIVIU BRATOLOVEANU (1912-1983)

Poeta y prosista cuyo nombre de nacimiento es Vasile Gheorghe Bratoloveanu. Colabora intensamente con muchas revistas literarias, donde firma con multitud de pseudónimos: Lică, Vasigebra, Vasia Bratilov, Vasile Turbării, Vasile Mălureanu, Vasile Prundeanu, Coca Demetrescu, Mircea T. Damaschin, Mircea Cantemir, Ady Corolenko, Ady Stolnicu, Causticus, Ioniță Piron, Ironicus, etc. El debut editorial es con un volumen de poesía **Manifest (Manifiesto)**, 1940, seguido de **Eu și Dunărea (El Danubio y yo)** en el mismo año. Su primer libro de prosa se publica en 1947; se trata de **Oameni la pândă (Gente al acecho)**, la primera parte de una trilogía, que posteriormente titula **Morarul (El molinero)**. El siguiente libro de historias cortas se publica en 1967, **Soarele din fereastră (El sol en la ventana)**, seguido de las novelas **Pelagră (Pelagra)** y **Reptila (El reptil)** en 1975 y posteriormente por **Bunica studiază dreptul (La abuela estudia derecho)**, en 1982. En el centro de su trilogía está la vida de un pueblo de su zona natal – Mehedinți – entre las dos guerras mundiales, vida que describe en tono objetivo y ritmo vivo, a través de personajes creíbles y bien contruidos. En **Reptila** el lector encuentra una novela del intelectual, pero también una novela de amor, o una novela policíaca. Más claramente policíaca es su última novela, **Bunica studiază dreptul**, en la cual Bratoloveanu consigue una vez más,

²⁶⁰ Popescu, Radu: Theodor Constantin: Fiul lui Monte Cristo, en CONTEMPORANUL, n. 7, 1959, p.3

esbozar personajes interesantes. Si bien es verdad que se le ha criticado por ser tendencioso en su escritura y la presencia de clichés de la época, no es menos verdad que estos elementos se ven a menudo atenuados por el humor, por el realismo del marco que crea, por el ritmo alerta del diálogo y un estilo muy logrado.

NICOLAE TĂUTU (1919-1972)

Autor de prosa: **Furtuni de primăvară** (Tormentas de primavera) 1954, **Mândrie** (Orgullo), 1954, **Puterea jurământului** (El poder del juramento), 1955, **Așa cum a fost** (Tal y como ocurrió) 1963, **Băiatul și luna** (El chico y la luna) 1965, **Împlinire Vol.1 Fata din inima țării**, (Realización, La chica del corazón del país), 1966, **Împlinire** (Vol.2) **La capătul nopții**, (Realización, Al final de la noche), 1966, **Împlinire** (Vol.3) **Sub arcul de triumf**, (Realización, Bajo el Arco de Triunfo), 1966, **Insula liniștită** (La isla tranquila), 1968, **Enigmatica Solveig** (La enigmática Solveig), 1969, **Plecat-am nouă din Vaslui** (Nos fuimos nueve de Vaslui) 1969, **Misiunile căpitanului Dan** (Las misiones del capitán Dan), 1972, **Secretul documentului "X"** (El secreto del documento X), 1972, poesía (**Inscripții**, Inscripciones, 1955, **De la inimă la inimă**, De corazón a corazón, 1957, **Când au plecat cocorii...**, (Cuando se fueron las grullas...), 1958, **Rapsodia Română**, (La rapsodia rumana), 1960, **Itinerar liric : George Enescu**, (Itinerario lírico: George Enescu), 1961, **Carnet de cazarmă**, (Carné de cuarte)l, 1962, **Portret interior**, (Retrato interior), 1965, **Omagiu anilor de aur**, (Homenaje a los años de oro), 1966, **Interludi**, (Inerludio), 1967, **Vox maris** 1968, **Cântarea cântărilor mele**, (El cantar de mis cantares), 1971, **Prefață la inima mea**, (Prefacio a mi corazón), 1972) y prosa humorística: **Când zâmbesc scriitorii și artiștii** (însemnări anecdotice), **Cuando sonrîen los escritores y los artistas** (notas anecdóticas), 1967, **Aliatul nr.1** (Fals tratat de aventură și umor), **Aliado número 1** (Falso tratado de aventura y humor), 1967, **Hai să râdem împreună** (volum

selectiv de umor), Vamos a reírnos juntos (volumen selectivo de humor), 1971.

En el artículo Secretul documentului X, Dan Cristea observa que el título, que manda al lector, de una manera muy natural, a los bastidores de una novela de espionaje, esconde en el fondo la nostalgia de Tăutu por la novela rocambolesca. Añade que, aunque no sean la capa y la espada las que imprimen ritmo a la acción, sino el revólver y la limusina, por debajo de la urdidura del tema actual se entrevén los hilos de siempre de la aventura de la novela por entregas. Además, considera que si el autor hubiese usado más humor, la novela habría sido una interesante parodia del género; con la onda de humor empleada, Tăutu imprime a los elementos un desarrollo trepidante, con matices inverosímiles, tras los cuales se divisan los ojos y la mano de Ponson du Terrail. Cristea ejemplifica con algunos elementos presentes en la novela: raptos, máquinas infernales, cianuro, disfraces, avisos telefónicos misteriosos, engaños, la historia de dos gemelas, una angelical, la otra demoníaca, crímenes, etc.

*Si la novela de espionaje es, en general, callada y concentrada, aquí todo habla y se esparce a los cuatro vientos. [...] El secreto del documento X revela a Nicolae Tăutu como amante de la fantasía, amante de las artimañas, autor de farsas ideadas con inocencia.*²⁶¹

DRAGOȘ VICOL (1920 - 1981)

Dragoș Vicol, poeta y prosista, debuta muy pronto, a los 20 años con poemas (**Muguri - Brotes**) y colabora con una multitud de revistas a lo largo de toda su vida. Aunque se dedica principalmente a la poesía y prosa, publica también reportajes, obras de teatro, poemas y prosa para niños (**A venit un pui de om – Ha venido un renacuajo, 1957, O poveste de povești – Un cuento de cuentos, 1967**). El lirismo fresco de sus

²⁶¹ Cristea, Dan: Secretul documentului X, PENTRU PATRIE, 24, número 1, enero 1973, p. 29.

comienzos se altera más tarde con un mensaje extremadamente ideológico, requerido también por los cargos políticos y culturales que desempeña, pero no renuncia nunca a él, ni siquiera en la prosa. Veremos más adelante que Vicol ha estado siempre muy presente en la vida cultural, participando en diferentes coloquios sobre el género que aquí nos ocupa. En cuanto a su prosa, la mayoría de sus novelas y novelas cortas tienen como tema central la guerra (hecho explicable también por su experiencia de combatiente en la Segunda Guerra Mundial) y, tal y como leemos en http://www.crispedia.ro/Dragos_Vicol, se percibe en ellas cierta sinceridad y naturalidad en la trama, un buen manejo a la hora de esbozar los personajes y sus reacciones, lo que les imprime ritmo y dramatismo.

A continuación, enumeraremos algunos de sus más de cuarenta títulos: **Roiul de aur (El enjambre de oro)**, 1951, **Se risipește negura (Se disipan las tinieblas)**, 1951, **La poalele Ceahlăului (A las faldas del Ceahlău)**, 1953, **Însemnări de călătorie prin Țara de Sus (Apuntes del viaje por el País de arriba)**, 1956, **Râpa dracului (El abismo del diablo)**, 1956, **A doua tinerețe (La segunda juventud)**, 1960, **Povestiri la umbra cetinii (Historias en la sombra de abetos)**, 1961, **Drumuri ostășești (Caminos militares)**, 1962, **Cicatricea (La cicatriz)**, 1963, **Reportaj liric (Reportaje lírico)**, 1963, **În întâmpinarea soarelui... (Saliendo al paso del sol...)**, 1964, **Omul de la ora 13 (El hombre de las 13 horas)**, 1964, **Buchet în august (Ramo en agosto)**, 1965, **Dinamica (La dinámica)**, 1965, **Poveștile pădurii (Las historias del bosque)**, 1965, **Flăcări în Vest (Llamas en el oeste)**, 1966, **Camera 210 (La habitación 210)**, 1968, **Poeme în marș (Poemas en marcha)**, 1969, **Dincolo de azur (Más allá del azul)**, 1970, **Țară și scut (Patria y escudo)**, 1972, **Bătrânul și livada (El viejo y el vergel)**, 1973, **Cântec deasupra apelor (Canto encima de las aguas)**, 1973, **Voievod de stea (Vaivoda de estrella)**, 1973, **Satul cu oameni frumoși (La aldea de gente hermosa)**, 1975, **Pasărea Phoenix (El ave Phoenix)**, 1976, **Poemele de-acasă (Poemas de mi casa)**, 1977, **Cerbul singuratic (El**

ciervo solitario), 1979, **Dulcile și uneori ciudatele aventuri ale unui reporter** (**Las dulces y a veces extrañas aventuras de un reportero**), 1981, **Sonete (Sonetos)**, 1983.

ALEXANDRU SEVER (1921-2010) inicia su andadura como escritor en 1955 con la obra teatral **Boieri și țărani (Boyardos y campesinos)**. Le siguen las novelas **Cezar Dragoman**, 1957 y **Uciderea pruncilor (La matanza de los niños)**, 1966, ésta última ha sido considerada una introducción al género policíaco que trabajará en su mejor novela, **Impostorul (El impostor)**, 1978. También hay que destacar el volumen de novelas cortas en parte policíacas **Regele, spionul și actorul (El rey, el espía y el actor)**, 1957, la novela **Cercul (El círculo)**, 1968, y la pieza de teatro **Noaptea speranțelor (La noche de las esperanzas)** 1973. En cuanto a la novela **Impostorul**, se trata, según Emil Manu, de una novela digna de mención:

*¿En qué consta el modernismo del tratamiento? En primer lugar en implicaciones, en símbolos, incluso en el paralelismo teatro - prosa. En segundo lugar en la utilización de la técnica policíaca como metodología, sin una finalidad policíaca. El libro tiene también implicaciones sociales, implicaciones llevadas hasta el panfleto. Pero además, más allá de implicaciones, de símbolos, del interés épico de la intriga, la amplia narración novelesca está escrita con la seguridad de un novelista que controla perfectamente el material y sus héroes, que dosifica los matices y subraya las líneas coordinadoras del todo.*²⁶²

En el mismo artículo, Emil Manu destaca igualmente la originalidad de la novela, ya que, por un lado, se trata de una novela policíaca, pues ocurren varios crímenes y existe un criminal, aunque finalmente se demuestra que los crímenes son imaginarios, y el criminal (Barbu Cristofor Iraclide) un impostor con una fantasía anormal. En segundo lugar también se trata de una

²⁶² Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (15), en PENTRU PATRIE, 32, nr. 10, octombrie 1981, p. 29.

“novela clínica”²⁶³, que analiza las obsesiones del personaje. En tercer lugar, la novela se podría leer como una novela fantástica, ya que las narraciones de Barbu Cristofor Iraclide le llevan al lector rumano a pensar en las historias fantásticas que contaba el viejo Fărâmbă en la novela **Strada Mântuleasa (La calle Mântuleasa)** de Mircea Eliade. Otro aspecto que Manu pone de relieve es el hecho de que quien coordina la acción no es un policía, sino el médico psiquiatra Mitiță Teodorescu, jefe de una clínica de psiquiatría de Bucarest. En 1943 Barbu Cristofor Iraclide, actor de Bucarest, se autodenuncia a la policía como el autor de tres crímenes cometidos a las órdenes de una organización de espionaje totalmente desconocida. La policía constata la inexistencia de los delitos y manda al imaginario delincuente a la clínica del profesor Teodorescu para ser tratado como enfermo mental. Éste le hace contar por escrito sus aventuras, imaginarias, que Iraclide cuenta con tanto realismo que parecen auténticas.

NICOLAE ȘTEFĂNESCU (1921-1977) fue un prosador, coronel en el Ministerio del Interior y combatiente en las luchas contra el ejército alemán en la Segunda Guerra Mundial que perdió su vida en el peor terremoto sufrido por el país, el 4 de marzo de 1977. Toda su obra es de factura policíaca, principalmente novelas, pero también firmó guiones para el cine y la radio - **Șah la rege (Jaque al rey)**, **Cine va deschide ușa? (¿Quién abrirá la puerta?)**, **Șapte zile (Siete días)**, **Elixirul tinereții (El elixir de la juventud)**, **Fata cu ochi albaștri (La chica de ojos azules-** y también teatro con temática policíaca -**Un asasin ciudat (Un asesino extraño)**, 1969, **Prescripție (Prescripción)**, que quedó en forma de manuscrito. Aunque también escribió prosa corta, lo más valioso de su obra son las novelas, entre las cuales mencionamos las siguientes: **Vinovatul nr.1 (El culpable número 1)**, 1968, **Asasinul din arhivă (El asesino del archivo)**, 1969 y **Lunga vară fierbinte a maiorului Moraru (El largo verano tórrido del comandante Moraru)**, 1972.

²⁶³Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (15), Op.cit., p. 28.

Comenta Emil Manu ²⁶⁴ en su serie de artículos Retrospectiva romanului polițist românesc que, en cuanto a tipo de novela policíaca, la suya es la clásica, ya que la acción empieza con un hecho delictivo chocante, seguido de una investigación llena de suspense y culmina con la aclaración del misterio. En su última novela, el autor muestra su habilidad a la hora de resolver el conflicto de una manera original. Se trata de un ingeniero excepcionalmente preparado, Víctor Andreescu, que tras firmar una invención muy valiosa y presentarla en un congreso internacional, se convierte en blanco de una agencia extranjera de espionaje y en objeto de chantaje. El ingeniero promete transmitir su trabajo a los espías, pero en realidad les entrega una copia falsa. La novedad, según Manu es que el comandante Moraru entra en el “juego” secreto, con el propósito de ayudar al ingeniero, pero al mismo tiempo de seguir sus pasos y verificar su comportamiento y envía a una falsa espía, en realidad una joven teniente. Manu resalta, también, la habilidad con la que Ștefănescu organiza los golpes de efecto, como por ejemplo, al final, cuando Andreescu se entera de la identidad de los espías, dos personas muy cercanas a él, las menos sospechosas del círculo de posibles culpables.

Nos parece curioso el tema de su segunda novela, donde el capitán Emil Bunea y su joven colaboradora Ana Voinea investigan un crimen cometido veinte años antes; es su segundo caso resuelto por el curioso equipo, el primero siendo la rehabilitación penal del padre de Ana, acusado de un delito que no había cometido. Resolver casos antiguos no es un tema demasiado recurrente en el panorama policíaco rumano, aunque es algo que años más tarde se ha explotado en series americanas que han gozado de bastante éxito (y, como prueba de ello, de numerosas temporadas). Como en muchas de las series actuales, también existe una atracción latente entre los dos jóvenes, que se declara abiertamente al final del libro.

²⁶⁴ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (25), en PENTRU PATRIE, 33, nr. 8, august 1982, pp. 28-29.

Entre sus títulos más representativos mencionaríamos: **La Sud de Lacul Nairobi (Al sur del lago Nairobi)** 1945, **De-a v-ați ascunselea (El juego del escondite)**, 1974 (realmente la tercera novela de la serie **Jocurile detectivului Conan <Los juegos del detective Conan>**), **De-a puia gaia (El juego del buitre y las palomas)**, 1975 (primera de la serie), **De-a baba oarba (El juego de la gallina ciega)**, 1976 (segunda), **De-a bîza (El juego de Adivina quién te dio)**, 1977, **Contratimp (Contratiempo)**, 1981, **Unchiul Andi Detectivul și nepoții săi (El tío Andi el Detective y sus sobrinos)**, 1982 (novela juvenil), **Aventuri aproximative (Aventuras aproximativas I)**, 1984 (el primer volumen de sus memorias), **Cei trei veseli năpîrstoci (Los tres alegres pequeñajos)**, 1985 (novela juvenil), **Aventuri aproximative II**, 1986, **Aventuri aproximative III**, 1987, **Expediția Nisetru 2 (La expedición Esturión 2)**, 1987, **Oameni de bună credință (Gente de buena fe)**, 1989 (en realidad el cuarto volumen de sus memorias, cuyo título se vio cambiado por la censura), **Patru ostrogoți, unu' mare și trei mici! (Cuatro ostrogodos, uno grande y tres pequeños)**, 1992 (última novela juvenil), en el mismo año, bajo el seudónimo James Windley Chance, publica un volumen con dos novelas: **Zece fufe mititele (Diez suripantas pequeñas)** y **Războiul Chiloților (La guerra de las bragas)**.

En la serie **Los juegos del detective Conan**, el principal ingrediente es el humor. De hecho, la aventura es únicamente un elemento de apoyo para la visión cómica, tal y como comenta Gabriel Dimisianu²⁶⁵. El acento no cae en la trama policíaca, como cabría esperar, sino en la creación de unas situaciones tan absurdas, unos diálogos tan hilarantes y unos personajes tan pintorescos, que todo lo demás queda en un segundo plano. Vlad Mușatescu crea un antihéroe, el detective aficionado Al Conan Doi (Al Conan Dos), periodista y escritor de seis novelas policíacas sin publicar. Todo cobra más significado al saber que el autor comentó en una entrevista, poco antes de

²⁶⁵ Dimisianu, Gabriel: Humor y acción (Umor și acțiune), en **Opinii literare**, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 136.

fallecer, que el simpático detective “soy yo mismo, bajo otro nombre”²⁶⁶. En realidad, muchos de los rasgos de su personaje son reales: su eterna batalla contra la obesidad, su esposa Penke y su tía Ralița, los otros dos personajes del trío "Conan Doi - Penke - tanti Ralița" que animan todas sus novelas.

El verdadero nombre del personaje es Alexandru Coman, y su seudónimo, obviamente, no es elegido de manera casual. De hecho, a lo largo de la primera novela publicada (**De-a v-ați ascunselea**), el nombre creará confusiones absurdas y dará al protagonista la oportunidad de hacer reflexiones sobre la novela policíaca en general, y sobre la suya, en particular. En tono humorístico, a través de su protagonista, el autor explica el origen de su pasión por este tipo de prosa y hace, en el fondo, la defensa de la literatura policíaca.

Desde muy tierna edad, desde que escuchaba conmovido los primeros cuentos folclóricos de aventuras – y lo cierto es que ya han pasado unos cuantos años desde entonces – he estado y sigo estando perdidamente enamorado de la prosa policíaca. Para mí, hasta hoy en día, el Príncipe Azul era un detective aficionado de excepción. Una especie de Mannix popular. Y, a medida que me zampaba bibliotecas enteras de novelas de aventuras, abasteciéndome copiosamente de las reservas descomunales de mi tía Ralița, sentí nacer dentro de mí la necesidad de escribir literatura policíaca.

Últimamente, hace como cuatro años, me empeño en imponer a nuestras editoriales una creación de lo más valiosa. Se trata de las seis novelas escritas por mí. Escritas, reescritas y transcritas. En seis ejemplares cada una de ellas.

Pero, debido a una inexplicable opacidad de los redactores, ninguna de ellas ha visto la luz de la imprenta. Hecho que no los

²⁶⁶ Vlad Mușatescu: *Am rețeta succesului: să-i fac pe oameni să râdă* (Tengo la receta del éxito: hacer reír a la gente), en Timpul.md, 15 de junio 2009 (<http://www.timpul.md/articol/vlad-musatescu-am-rețeta-succesului-sa-i-fac-pe-oameni-sa-rda-8010.html>).

*ha impedido estar en una correspondencia infinita conmigo, pidiéndome sin cesar modificaciones, cada cual más constructiva. Ahora, gracias a la valiosa ayuda recibida de las editoriales bucarestinas (y también de las provincias), después de realizar múltiples combinaciones, cambios y añadidos, puedo afirmar ser el poseedor de una obra literaria perfecta. Pero aún sin publicar. Los familiares, directos y colaterales, los ahijados y compadres, los amigos y los compañeros de profesión la han leído con el alma en la boca. Según sus apreciaciones, por supuesto altamente cualificadas, las seis novelas son excepcionales, geniales. Y entonces me paro y me pregunto: ¿por qué iba yo a menospreciar mi literatura, por qué iba a caer en el mismo error que los redactores de las editoriales? ¿Por qué iba a considerar que mis novelas pertenecen a un género menor, sólo porque sean así llamadas policíacas? ¿Acaso el señor Balzac no se ha ocupado, él también, de este emocionante terreno? O Fiodor Mihailovici. Sí, sí, el mismo Dostoievski. ¿Que no me quieren? No pasa nada. Los quiero yo a ellos. ¿No les gustan mis primeras seis novelas? Perfecto. Escribo otras. Tengo ideas como para llenar una biblioteca entera.*²⁶⁷

Al Conan Doi se va de “vacaciones de creación”, en un intento de escribir una nueva novela. Para ello, busca un sitio tranquilo, alejado del bullicio de la capital y llega al Delta del Danubio. Se aloja en casa de un lugareño, donde encontrará de todo menos tranquilidad: borracheras sin fin, bodas que duran cuatro días y también se verá envuelto en un hecho delictivo en cuya resolución tendrá un papel principal. Lo policíaco es simplemente convencional, el encanto reside en la perspectiva cómica, en lo pintoresco de los personajes, sobre todo del protagonista, construido de numerosos contrastes. Tiene graves problemas de sobrepeso, pero es ágil, parece bastante ineficiente y torpe, pero toma decisiones rápidas para salir de los

²⁶⁷ Vlad Muşatescu: **De-a v-aţi ascunselea**, Editura Dacia, Cluj, 1974, pp. 13-14.

problemas, está siempre de buen humor y optimista, usa un tono lleno de humor e ironía (a menudo de autoironía) que provocan la carcajada. Se topa con numerosos personajes cuyas características están exageradas, con nombres imposibles, que le tratan como se merece un escritor y detective tan famoso como él, intentando hablar de una manera muy elevada, pero cometiendo errores burdos:

- *[Liubaşa Convert] ¿Quién no ha oído hablar de usted? ¿Se piensa que somos <<analfabetizados>>? ¿Qué no leemos? El Padrino Pilu, que es el padrino de bautizo de todos los que trabajamos aquí, nos ha contado que es usted un gran escritor inglés, aclimatado en Bucarest. Al parecer es usted el padre de Şerlac Holmăş²⁶⁸, el héroe del público lector. ¡Cómo se va a alegrar la camarada jefe de correos, que ella lee todas las novelas con criminales y detectives, te deja boquiabierto cuando cuenta de Filip Marlove²⁶⁹ o de Lemi Cauşion²⁷⁰, el de “Dames get along”.*

No hay nada grave en las afirmaciones de la operadora. Lo malo es que no he publicado (todavía) ningún libro, y ya se producen tales confusiones molestas.

- *Me temo que me toma por otra persona.*

- *¡Tonterías! No me engaña, maestro Conan. Ya nos ha advertido el Padrino Pilu que se quiere meter a hurtadillas en nuestra vida, los que vivimos en el salvaje Delta...²⁷¹*

- *Moiră Ghergidap, la jefe de la oficina de correos “Mila 41”, vieja admiradora de su obra... Hace cuatro días que espero que se presente aquí en carne y hueso... Sabía que no nos iba a evitar... El señor Pilu Itană Arambaşa, mi exprometido, al que he excluido de mis preferencias debido a su profesión piscícola, que no me encanta en absoluto, nos ha asegurado que es usted inglés de origen*

²⁶⁸ Sherlock Holmes

²⁶⁹ Philip Marlowe

²⁷⁰ Lemmy Caution

²⁷¹ Vlad Muşatescu: Op.cit., pp. 100-101.

rumano, o al revés, rumano de origen inglés pura sangre, algo de éste tipo <<cosmopolítico>>...

- *Señora, me siento extremadamente alagado, pero me temo que es usted víctima de una trágica confusión. El Conan que usted aprecia no soy yo, sino Sir Arthur Conan Doyle, el padre del detective más querido de todos los tiempos, Sherlock Holmes.*

- *¡No puede ser! ¡Es imposible! ¡Qué lío! Y nosotros que pensábamos... Pero espero que no le hayamos ofendido con la confusión.*

- *Todo lo contrario, preciada señora, sólo me puedo sentir encantado. ¿Quién no querría ser tan popular como el difunto Doyle...?*

- *¿Cómo? ¿Se ha muerto?*

- *Imagínese. Hace ya unos cincuenta años.*

- *¡No puede ser! Habría jurado que está vivo... Pero, ¿y Sherlock Holmäs sigue vivo? ¡No se habrá muerto él también!*

No veo cómo podría aclararle las cosas a Moira Ghergidap. Necesitaría unas cuantas horas para exponerle un breve tratado de historia de la novela policiaca. Por lo tanto, renuncio.²⁷²

La trama, como decíamos, tiene un papel secundario: a los pocos días de la llegada de Al Conan Doi, aparece en el mismo pueblo unos hombres que dicen ser un equipo de televisión que van a hacer un reportaje sobre la vida de los lugareños. En realidad, tienen turbios negocios con Pilu Itanà Arambaşa (ya mencionado), el suegro de éste y el responsable del CAP²⁷³, que lleva todo el tema de la pesca y la distribución del pescado. Aparentemente hay una muerte, como en toda novela policiaca decente, pero que resulta ser falsa. Finalmente, es Al Conan Doi el que se enfrenta directamente a los delincuentes, que terminan en la cárcel.

²⁷² Vlad Muşatescu: Op.cit., pp. 110-111.

²⁷³ CAP: Cooperativa Agrícola de Producción. En la época comunista, representaba la unidad económica socialista autónoma, formada por la asociación de los campesinos y que se basaba en la propiedad compartida de los medios de producción y de la producción.

AUREL MIHALE (nacido en 1922) cultiva, aparte de temas de espionaje, el tema del heroísmo de los soldados y civiles durante la guerra, o temas tan singulares como la lucha para alcanzar la “socialización de la agricultura”²⁷⁴. Hay un aspecto interesante que Emil Manu señala sobre este autor, el hecho de volver a trabajar textos anteriores (lo que nos recuerda al autor americano Raymond Chandler) para formar la trilogía titulada **Focurile (Los fuegos)**, 1972: **Focul negru (El fuego negro)** - edición revisada de la novela **Fuga (La huída)**, 1968 -, **Focul alb (El fuego blanco)** y **Focul roșu (El fuego rojo)** - nueva edición de la novela **Primăvară timpurie (Primavera temprana)**, 1969. Según apunta Emil Manu, los títulos llevan una fuerte carga simbólica: <<el fuego negro>> representa la lucha del pueblo contra la ocupación fascista, <<el fuego blanco>> la lucha del pueblo para salir de la guerra, la insurrección del agosto de 1944, y el derribo de la dictadura de Antonescu; por último, <<el fuego rojo>> significa la victoria de la revolución popular y la toma en posesión del poder político y social en la primavera de 1945.

Como autor de novelas de espionaje, Aurel Mihale no se aleja de su tema central - la guerra -, ya que las suyas son en el fondo novelas de la guerra, con muchos aspectos comunes a la trilogía **Focurile**, pero abordadas distintamente, y fruto de una técnica diferente. Probablemente la más conocida es su novela cíclica **Argus**, que contiene varios volúmenes: **Un mesaj de dincolo de mormânt (Un mensaje de más allá de la tumba)**, 1978, **Acțiunea <<Hildebrand>> (La acción <<Hildebrand>>)**, 1979, etc. Sus novelas de espionaje comparten, pues, rasgos con las del ciclo **Focurile**, aunque la técnica que utiliza es diferente. En **Un mensaje de más allá de la tumba** en el centro de la acción está una agencia de espionaje extranjera (capitalista) que tiene interés en hacerse con el esquema de organización y funcionamiento técnico de un nuevo objetivo industrial rumano. Elena

²⁷⁴ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (6), en *PENTRU PATRIE*, 32, nr. 1, ianuarie 1981, p. 28.

Comşa, esposa del ingeniero Tudor Comşa y autor y encargado de la nueva fábrica, intenta suicidarse aparentemente sin motivo. Es encontrada por su marido y finalmente los médicos consiguen salvarla. A partir de aquí empiezan a salir a luz acontecimientos pasados, ocurridos en el año 1944, cuando la mujer había asistido al encuentro entre Florin Mănoiu, un joven miembro de la UTC²⁷⁵ asesinado posteriormente y un representante de la Gestapo. Éste último llega a ser con los años el jefe de la agencia de espionaje y empieza a amenazar a la mujer con contar aquel encuentro. Su vida se convierte en una pesadilla, y además no se atreve a contarle la verdad a su marido, pero tampoco quiere ceder al chantaje y finalmente intenta suicidarse dejando tres cartas explicativas. El equipo de la Securitate consigue, naturalmente, atrapar a los espías y castigarlos.

Otros títulos de Mihale son: **Vin apele, (Vienen las aguas)** 1950, **În pragul primăverii (En el umbral de la primavera)**, 1952, **Judecata (El juicio)** , 1952, **Scrisoarea (La carta)**, 1952, **Ogoare noi (Campos nuevos)**, 1953, **Floarea vieții (La flor de la vida)**, 1954, **Ultimul asalt (El último asalto)**, 1955, **Batalionul doi (El batallón número dos)**, 1957, **Nopti înfringurate (Noches exaltadas)** , 1957, **Hotărârea (La decisión)**, 1964, **Podul de aur (El puente de oro)**, 1964, **Cronică de război, I-III (Crónica de guerra I-III)**, 1966, **Somnul de veghe (El sueño de guardia)**, 1969, **Fiecare moare cum vrea (Todos eligen cómo quiere morir)**, 1970, **Poartă și drum (Puerta y camino)**, 1971, **Pământ însângerat (Tierra ensangrentada)**, 1972, **Flamura purpurie (La bandera púrpura)**, 1973, **Forța ascunsă (La fuerza oculta)**, 1973, **Nimeni nu moare singur (Nadie muere solo)**, 1974, **Vatra (La hoguera)**, 1974, **Am fost șaisprezece (Éramos dieciséis)**, 1980, **Îngerul negru (El ángel negro)**, 1981, **Alertă în munți (Alerta en la montaña)**, 1982, **Pământ, pământ... (Tierra, tierra...)**, 1983, **Șase nopți și șase zile (Seis noches y seis días)**, 1984, **Lada de companie (La caja que te acompaña)**, 1997, **Lumini și umbre (Luces y sombras)**, 1999, **Valențele**

²⁷⁵ UTC es la sigla de la Uniunea Tinerilor Comuniști, (Unión de los Jóvenes Comunistas), la organización política de las juventudes en Rumanía, creada en 1922 bajo el nombre El movimiento de la juventud socialista. Disuelta en el año 1989, funcionaba bajo el mando y con la ayuda del Partido Comunista Rumano.

ontologiei estetice a literaturii și artei (Las valencias de la ontología estética de la literatura y del arte), 2001.

EUGEN TEODORU (nacido en 1922)

Prosista cuyo primer libro **Croitor pentru săraci (Sastre para los pobres)** aparece en 1962. Publica dos volúmenes de historias policíacas: **Moartea boxerului (La muerte del boxeador)**, 1978, que tiene como protagonista a un policía exdeportista que muere cumpliendo con su deber y **Pasagera (La pasajera)**, 1989. Muy cercana al género que nos interesa es la novela **Din scrinurile regidor (De los tocadores reales)**, 1979, que trata de los amores ocultos de las reinas de la dinastía de Hohenzollern, aventuras y contraespionaje.

En general, su obra se articula sobre la oposición de los dos mundos – el antiguo, el de los terratenientes o de los nazis, y el nuevo, de los soviéticos bondadosos o de los que se rebelan contra el pasado. Otro tema muy presente es el del soldado rumano en conflicto con el ejército alemán, debido a su experiencia como soldado en la Segunda Guerra Mundial, y la de la vida cuartelera. Algunos de sus restantes títulos son: **Flăcări pe chei (Llamas en el muelle)**, 1964, **Microbuzul de seară (El microbus del atardecer)**, 1964, **Port dunărean (Puerto danubiano)**, 1964; **Răgaz (Tregua)**, 1965; **Sub temelii (Bajo los cimientos)**, 1968; **Diana**, 1969; **Frumoasele garnizoanei (Las guapas del cuartel)**, 1969; **Podul de foc (El puente de fuego)**, 1975; **București, oraș de vis și de dor (Bucarest, ciudad de la añoranza)**, 1977; **Nuntă cu sănii (Boda con trineos)**, 1980; **Din legendele Dunării (De las leyendas del Danubio)**, 1982; **Corabia mistuită (El arca consumida)**, 1983; **Brelouri (Llaveros)**, 1985; **Zori în ceață (Amanecer nublado)**, 1985, etc.

HARALAMB ZINCĂ, (Hary Isac Zilberman, 1923-2008) es el novelista más prolífico de la época contemporánea. Su creación consta principalmente de novelas policíacas y de espionaje, pero trata también

*temas de otros compartimentos de la realidad: la formación de la sociedad socialista, recuerdos del frente antifascista, aspectos de la resistencia antifascista. Sus libros policíacos o de espionaje superan, por el interés que despiertan y por la realización, la serie de volúmenes inspirados por la guerra. Algunos de ellos no se diferencian temáticamente de estos, pero están tratados de otra forma. [Sus novelas policíacas] están llenas de acción, de hechos, de ideas expuestas en montajes originales que despiertan un interés especial por parte del lector, interés doble: estético y policíaco.*²⁷⁶

Sus novelas policíacas y de espionaje más conocidas son: **Palma lui Hercules (La palma de Hércules)**, 1963, **Sfârșitul spionului Fantomă (El fin del espía Fantasma)**, 1963, **Taina cavalerului de Dolenga (El misterio del caballero Dolenga)**, 1965, **Moartea vine pe bandă de magnetofon (La muerte se aproxima por la cinta de magnetófono)**, 1967, **Ochii doctorului King (Los ojos del doctor King)**, 1968, **O crimă aproape perfectă (un crimen casi perfecto)**, 1969, **Dispărut fără urmă (Desaparecido sin rastro)**, 1973, **Un glonte pentru rezident (Una bala para el residente)**, 1975, **Mapa cenușie G.R. (La carpeta de color ceniza)**, 1977, **Dosarul aviatorului singuratic (El expediente del piloto solitario)**, 1983, **Noaptea cea mai lungă. Cartea I: Dincolo de întuneric (La noche más larga. Libro primero: Más allá de la oscuridad)**, 1986, **Noaptea cea mai lungă. Cartea II: Marea confruntare (La noche más larga. Libro segundo: La gran confrontación)**, 1987, **Suspecta moarte a lui Mario Campanella (La sospechosa muerte de Mario Campanella)**, 1991, **Moartea m-a bătut pe umăr (La muerte me ha tocado el hombro)** 1993, **Interpolul transmite: arestați-l! (El Interpol transmite: Arréstenle)** 1993, **Moarta mirosea a Christian Dior (La muerta olía a Christian Dior)** 1997. Además,

²⁷⁶ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (5), en PENTRU PATRIE, 31, nr. 12, decembrie 1980, p. 28;

añadiríamos también el ciclo de las novelas que tienen como protagonista al agente B 39 que abarca títulos como **Soarele a murit în zori** (El sol se ha muerto al alba) 1976, **Toamna cu frunze negre** (El otoño con hojas negras) 1978, **Anotimpurile morții** (Las estaciones de la muerte) 1980, **Glonțul de zahăr** (La bala de azúcar), 1981, **Destinul căpitanului Iamandi** (El destino del capitán Iamandi), 1982, **Operațiunea "Soare"** (La operación "Sol"), 1984.

Aparte de las novelas de ficción, Zincă es también autor de numerosos libros basados en hechos reales, libros documento: **Amintire** (Recuerdo), 1956, **Cazul R-16** (El caso R-16), **Ultima toamnă** (El último otoño), 1958, **Popasuri...** (Paradas...), 1959, **Dintre sute de catarge** (Entre cientos de mástiles), 1961, **Zefirul** (El céfiro), 1964, **Și a fost ora H** (Y ha llegado la hora H), 1971, **Un caz de dispariție: Anchete sociale** (Un caso de desaparición: Encuestas sociales), 1972, **Supersonicul 01 Decolează în Zori** (El supersónico despegar al alba), 1974, **Dragul meu Sherlock Holmes** (Mi querido Sherlock Holmes), 1977, **Eu, H.Z., aventurierul** (Yo, H.Z., el aventurero), 1979, **Fiecare om cu clepsidra lui** (Cada hombre con su reloj de arena), 1988, **Ultima noapte de război, prima zi de pace** (La última noche de guerra, el primer día de paz), 1985, **Revelion 45** (Noche vieja 45), 1989, **Coșciugul agentului K-05** (El ataúd del agente K-05), 1991, **"Spion" prin arhive secrete** (Espía en los archivos secretos), 1993, **Noiembrie însângerat** (Noviembre ensangrentado), 2000.

Quizás el ciclo más interesante de la creación novelesca de Zincă es el dedicado al agente B 39 y que investiga el período de la Segunda Guerra Mundial. Así, por ejemplo, la segunda novela de la serie (**Toamna cu frunze negre**) describe el momento de la instauración del régimen de Antonescu y de los legionarios (de aquí el título). El agente B 39, el periodista Radu Doinaș, trabaja en la embajada de Rumanía en Berlín y sirve aparentemente a los intereses de los legionarios, pero en realidad pertenece al servicio de información que lucha contra el régimen fascista. La novela descubre, a través de documentos de la época, y también de la lógica, los asesinatos de

grandes intelectuales rumanos que fueron manipulados desde Berlín, o la creciente influencia alemana en los Balcanes. Emil Manu destaca la originalidad de Zineă a la hora de construir el marco de las novelas y de organizar el material del que dispone: se inventa a un novelista, Corneliu Cara, autor de la novela **El sol ha muerto al alba** (la primera novela del ciclo) que representa la biografía de Doinaș. Esta novela (dentro de la novela) de pura casualidad cae en manos de una gran espía de origen rumano, quien "ahora" (en el tiempo de la novela) vive en las Bermudas. Esta señora, que se oculta bajo el nombre de Juliette Beaumont y que había sido amante de Doinaș, le sugiere generosamente al novelista Cara que ella puede ofrecerle una serie de detalles desconocidos sobre su héroe que completarían el material. Los encuentros que establece son los típicos de un libro de aventuras, ya que se producen en lugares muy exóticos desde el punto de vista del lector rumano: un hotel de lujo en París, un castillo, etc., donde Cara llega con los ojos tapados para no poner en peligro la clandestinidad de la espía.

En **Glonțul de zahăr (La bala de azúcar)**, se repiten algunos personajes; como novedad esta vez el escritor Corneliu Cara es invitado por el comandante Panait, quien le pone a su disposición la documentación necesaria para una futura novela, ya que anteriormente se había quejado de que su trabajo no recibía suficiente apoyo por parte de los órganos de la Securitate. En una reseña firmada por Emil Manu, ya citado muchas veces, encontramos lo siguiente:

En primer lugar la novela trata un tema de espionaje militar, el autor llama la atención sobre el hecho de que incluso el ejército de un país que no figura entre los grandes poderes puede representar una tentación para las agencias de espionaje occidentales. En el caso que aquí nos ocupa, los espías procuran hacerse con (e incluso lo consiguen), unas películas que contienen imágenes tomadas durante unos ejercicios de los militares rumanos. En segundo lugar, la acción de los espías es seguida en planos muy complejos; un personaje, Niki

Udișteanu, contactado por los espías, es puesto en contacto en un momento con un falso oficial de la Securitate. La esposa del fotógrafo, Rodica, es chantajeada y obligada a colaborar; los celos enfermizos del fotógrafo son especulados por los espías, que son muy buenos sicólogos, etc.

*En tercer lugar, como estructura, tenemos delante una “novela encuesta”. La fórmula le asegura al autor la posibilidad de poner a prueba su imaginación y de no quedar prisionero de las piezas del expediente. A diferencia de otros libros policíacos, La bala de azúcar es un libro sin epílogo y constituye, precisamente debido a esta omisión preconcebida, una solución más libre y más literaria de la acción.*²⁷⁷

Para Ion Dodu Bălan, los libros de Zinecă siempre alcanzan un fin moral, sin llegar a ser pesados y moralizadores. Están escritos con una admirable probidad profesional, con espíritu de responsabilidad, con un respeto total por el lector, “desde la perspectiva del humanismo socialista”²⁷⁸. Además siempre demuestran tener acción palpitante y nervio dramático. Lo que no entiende, en estas circunstancias, es el silencio de la crítica:

*Es inconcebible que libros de un escritor consecuente con su postura estética, libros demandados por los escritores, incluso devorados, no gocen de al menos una reseña, aunque fuera injuriosa, por culpa de una crítica que, por otro lado, se rinde ante todas las memeces de aquí o de cualquier otro lado.*²⁷⁹

Para acabar este pequeño apartado, nos gustaría citar a A. Martin, quien en 1974 hace un comentario que, probablemente, refleja la opinión general sobre Zinecă:

[Sus libros] han retenido más de una vez la atención por su capacidad real de comunicar profundas verdades sociales y psicológicas y de hacer, a través del arte, educación comunista. Si

²⁷⁷ Emil Manu: *Glontul de zahăr*, en PENTRU PATRIE, 33, n. 3, martie 1982, p.29.

²⁷⁸ Ion Dodu Bălan: *Un scriitor de omenie*, en ROMÂNIA LITERARĂ, 16, n. 26, 30 iunie 1983, p.10.

²⁷⁹ Ibid., p. 10.

*tuviera que definir la dominante de contenido de todos sus libros, indicaría sin titubear, como rasgo esencial, el patriotismo socialista. Independientemente del tema que elije, Haralamb Zincă tiene un único fin: aumentar en la conciencia de los lectores el amor por la patria.*²⁸⁰

Martin dedica otro capítulo a varios autores, entre los cuales Zincă, donde se fija en los aspectos menos logrados de algunas de sus novelas. En el caso de Zincă, la novela analizada es **Moartea vine pe bandă de magnetofon (La muerte se aproxima por la cinta de magnetófono)**, ya mencionada. Martin afirma que esta novela tiene un componente original. A diferencia de la gran mayoría de novelas policíacas y de espionaje rumanas, esta novela no respeta totalmente la fórmula. Es decir, el criminal no está a la defensiva, como es normal, sino que muestra una actitud desconcertante, al iniciar una guerra psicológica, cuya finalidad es la muerte progresiva del ingeniero geólogo Stamatiad. Martin comenta el mérito de Zincă de lograr crear personajes creíbles, bien desarrollados, contradiciendo de esta manera la opinión preconcebida de que la literatura policíaca es incompatible con el interés por las tipologías y el análisis y que su terreno es en exclusividad la especulación lógica:

El mérito de Haralamb Zincă es no olvidarse que, al pertenecer a la literatura, el libro de espionaje o policíaco opera no con entidades, sino con personas, no con abstracciones, sino con individuos concretos, que al imaginar, crean una pararealidad poblada por seres con estado civil, temperamento, biografía y rasgos morales distintivos, no fantasmas. La intención de construir los personajes de manera diferenciada es siempre visible, aunque en algunos casos (el comandante Panait, el ingeniero Aman, la secretaria del director, Radu Nemțeanu) no consigue los resultados deseados. Pero lo logra,

²⁸⁰ A. Martin: Haralamb Zincă, en **Pro Patria: studii despre scriitori români**, Ed. Militara, București, 1974, p. 161.

*en cambio, en lo que tiene que ver con Stamatiad, Lucian, el teniente Frunză.*²⁸¹

Continúa destacando la manera excepcional en la que el autor enlaza la acción con la contraacción aumentando la tensión capítulo tras capítulo, pero critica el final que, según él, muestra errores, no tanto de construcción, sino de contenido y explicación dialéctica, realista de los hechos, lo que hace sentir cierta decepción. Resulta que la guerra psicológica iniciada contra el ingeniero Stamatiad se basa en la idea de venganza de un individuo demente.

*...por lógica, el criminal tenía que intentar sacar del equipo de geólogos no a una persona digna de estar en la lista negra, merecedores de castigo [como lo era Stamatiad], sino al más valioso de ellos, al conocedor absoluto de los yacimiento de uranio. Su acción se habría combinado de manera ingeniosa con la de Aman y Nemțeanu, los tres moviéndose según un plan riguroso ideado por los que estaban interesados en sabotear nuestra economía.*²⁸²

Podríamos terminar diciendo que, según los críticos de la época, Zincă ha contribuido de manera excepcional al desarrollo de la novela policíaca rumana contemporánea gracias a la diversidad de los problemas tratados, a la verosimilitud de las situaciones creadas, y finalmente a la modernización de las técnicas utilizadas que le han convertido casi en el creador de una nueva clase de novela: la novela histórica de espionaje. Además, como observa Ilieș Câmpeanu en la reseña de la novela **Destinul căpitanului Iamandi**, otro mérito de Zincă es el de crear un cuadro verídico de la época, que se basa en un amplio material documental al que logra con ingenio trasladar al territorio de la ficción. Aunque el autor advierta, por boca del ya mencionado personaje Corneliu Cara, que la ficción ha transfigurado la realidad de los hechos, el lector tiene la sensación de estar delante de un <<collage>> de la historia reciente. Eso ocurre porque Zincă sabe ordenar y trabajar el material histórico, crear el suspense y construir un personaje de cuya existencia el

²⁸¹ A. Martin: Op.cit., p. 182.

²⁸² Ibid., p. 182.

lector está convencido. Según Câmpeanu, lo que más le interesa al autor, más allá de los hechos propiamente dichos de espionaje y contraespionaje, es retratar el estado anímico y las reacciones de gente que se tiene que enfrentar a la dura y contradictoria realidad de la Segunda Guerra Mundial:

*Lejos de ser sobrehombres, como ocurre demasiado a menudo en los libros de aventuras, estos personajes son seres complejos, con sus limitaciones naturales. [...] Zincă nos “habla” del drama del agente obligado a despojarse de su personalidad, a vivir una permanente y atormentadora incertidumbre del día de mañana, a dominar con calma y presencia de ánimo el miedo a lo desconocido.*²⁸³

Para concluir con la presentación de este autor, haremos unas breves menciones a sus libros documento, en los cuales, por medio de documentos y testimonios, Haralamb Zincă refleja el momento crucial del verano de 1944, o el trabajo de los órganos de seguridad del país. Con su talento, hace que la lectura de los hechos reales se vuelva palpitante.

*Al mismo tiempo, en la conciencia del lector se insinúa la comprensión de las fuerzas que llevan a algunas personas a tragedias y hechos tan terroríficos. [...] Pero lo que más gratamente sorprende y agrada de la lectura son los héroes: oficiales y suboficiales de la Milicia, procuradores, gente encargada de descubrir con paciencia los casos que están fuera de la ley. El autor destaca sus esfuerzos y los retrata de manera muy realista.*²⁸⁴

CONSTANTIN BĂRBUCEANU (1923-1997), al igual que otros autores, cultiva, aparte de la novela policíaca, otras variantes como: la novela de espionaje (**Bârlogul lupilor, La guarida de los lobos**, 1963), o novelas que tienen como tema central el heroísmo de los comunistas en su lucha contra los alemanes (**Ceața, La niebla**, 1968, **Expresul de noapte, El expreso de la noche**, 1975). Sus novelas policíacas más conocidas son: **Gentlemanul**

²⁸³ Ilieș Câmpeanu: Destinul căpitanului Iamandi en CONTEMPORANUL, n. 1, 1 ianuarie 1983, p.10.

²⁸⁴ Eugen Teodoru: Un caz de disparitie, PENTRU PATRIE, 1971, n. 22, p.28.

șchiop, (El gentleman cojo), 1969, Samsarul (El comisionista) 1975, o Casa păcatelor (La casa de los pecados) 1980, Ultima spovedanie (La última confesión), 1984. Emil Manu afirma que en las novelas de Constantin Bărbuceanu

*...nada supera los límites del esquema policíaco habitual; utilizando un esquema clásico, el autor consigue crear novelas atractivas y espontáneas. El secreto reside en el hecho de que introduce en el esquema articulaciones originales, hechos insólitos, relaciones nuevas y, sobre todo, presenta los hechos de tal forma, que la sorpresa del final es real; nada se puede prever, deducir, saber de antemano, según esquemas utilizados por otros escritores...*²⁸⁵

Además, añade, las novelas de Constantin Bărbuceanu son mejores no ya desde un punto de vista técnico, sino por “la cantidad de literatura extra policíaca”²⁸⁶ que produce dentro de sus novelas policíacas. Lo que, por otro lado, equivale a la bajada del ritmo policíaco que constituye la viveza de la fórmula. Como conclusión, podríamos añadir que el mérito de este autor es el hecho de que intenta, aunque no siempre con éxito, buscar una variante entre la típica novela policíaca, con ritmo trepidante pero poca literariedad, y la ideal, que alcanza un alto grado de arte, sin perder de vista la esencia del género, que debe cautivar totalmente. Su novela **Samsarul (El comisionista)** es considerada la más lograda de todas.

En un inmueble inusual se descubre un crimen, se trata de Iosif Beroniade, exabogado metido en muchos negocios turbios, quien muere carbonizado, al parecer durante el sueño. Los investigadores se enfrentan a un caso que parece no tener ninguna pista. Las puertas y las ventanas están cerradas por dentro, al lado de la cama había colgada un bata que, aparentemente, se había incendiado de un infiernillo, así que todo parece un accidente. Pero siguiendo pequeños detalles, el oficial, el procurador y el médico consiguen descubrir al culpable. Se trata del sospechoso menos probable, un ingeniero retirado

²⁸⁵ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (8), en *Pentru Patrie*, 32, nr. 3, martie 1981, p. 29.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

llamado Deheleanu, vecino de la víctima. El móvil del crimen es muy insólito: Deheleanu lo había matado para salvar de la posible corrupción a su nieta, una cándida chica de 17 años, a la que Beroniade le prestaba últimamente demasiada atención. La preocupación había aumentado tanto al saber que el exabogado estaba al mando de una casa de citas, que Deheleanu veía el crimen como la única solución. Como observa Manu en la reseña que firma en 1976,

*El crimen se produce para salvar a una inocente. A pesar del carácter moralista del porqué del crimen, la novela no tiene este carácter, ya que la acción es extremadamente natural y los hechos suficientemente auténticos. El crimen es estudiado con anterioridad, por lo tanto, premeditado con mucha sapiencia. Deheleanu procura cometer el crimen perfecto, que no deje ningún rastro. [...] La novela de C. Bărbuceanu, sin ser desde el punto de vista técnico, mejor que otras novelas policíacas, es mejor por la cantidad de literatura extra policíaca.*²⁸⁷

NICOLAE PAUL MIHAIL (nacido en 1923)

Prosador y guionista. Debuta en 1945 con historias cortas satíricas y publica su primer libro **Femeia cibernetică (La mujer cibernética)** en 1969. Como guionista, firma junto con Eugen Barbu las siguientes producciones: **Haiducii (Los bandoleros)**, 1966, **Drumul oaselor (El camino de la osamenta)** 1980, **Trandafirul galben (La rosa amarilla)**, 1982 y seriales de televisión **Urmărirea (La persecución)**, 1971, **Un august în flăcări (Un agosto en llamas)**, 1974, etc.

Según hemos podido leer en la ya citada página web www.crispedia.ro/Nicolae_Paul_Mihail, su producción policíaca es bastante mediocre, llena de ingenuidades. En la serie **Potirul Sfântului Pancrațiu (El cáliz de San Pancrancio)**, 1971 y **Damen-vals** 1975, que combinan la

²⁸⁷ Manu, Emil: Samsarul, en PENTRU PATRIE, 27, nr.2, febrero 1976, p. 26.

intriga policiaca con la científico-fantástica, el protagonista es un arqueólogo-detective (Nicolae Ionescu), quien recibe la misión de aclarar el misterio del avistamiento de OVNIS cerca de un pueblo de mala muerte – Malu Mare - en la provincia de Constanța en el primer caso, y el de los muertos que hablan en el segundo. Según la página citada, sólo el volumen **Dispariția profesorului** deja entrever habilidades formales y artísticas reales. Se trata de una historia policiaca, una novela corta sobre la vida en la obra de construcción de una nueva ciudad y una historia de guerra. Otros títulos suyos son: **Demascarea lui Turnesol (El desenmascaramiento de Turnesol)**, 1970; **Sub aripa vântului de noapte (Bajo el ala del viento nocturno)**, 1979; **Întâmplări ciudate la miezul nopții (Hechos extraños a medianoche)**, 1984; **Aventurile unui soldat de plumb (Las aventuras del soldado de plomo)**, 1993, etc.

En la opinión de Emil Manu, la especie novelesca que escribe Nicolae Paul Mihail es muy difícil de clasificar, puesto que mezcla la prosa fantástica con la policiaca y la de aventuras, todo aderezado con un matiz de humor, un substrato de sátira además de mucha fantasía y labia maliciosa, tal y como leemos en su artículo dedicado a este autor²⁸⁸.

A veces retoma personajes ya presentes en novelas anteriores, como sería el caso de la novela **Damen-Vals**, que repite protagonistas que el lector ya conoce por **Potirul Sfântului Pancrațiu**, aunque para Manu, **Damen-Vals** también se puede considerar una antinovela policiaca escrita en primera persona, en forma de diario y que mezcla elementos líricos y grotescos. De hecho algunas de sus novelas, se pueden leer en clave de novela parodia. Siendo un de los pocos autores que trabaja este subgénero.

CHIRIL TRICOLICI (1924-2006)

²⁸⁸ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (22), en PENTRU PATRIE, 33, nr. 5, mai 1982, pp. 28-29.

Autor de novelas policíacas, de amor, o prosa para niños, Chiril Tricolici se caracteriza por una enorme diversidad en cuanto a la temática, los géneros y estilos que trata. Mencionaríamos los siguientes títulos: **Viața capitalei (La vida en la capital)**, 1952, **Oameni fără identitate (Gente sin identidad)**, 1962, **Nebunul din Brent (El loco de Brent)**, 1963, **Bănuiala (La sospecha)**, 1973, **Marele premiu (El gran premio)**, 1974, **Un dolar, doi dolari. Valetul de treflă (Un dólar, dos dólares. El sota de trébol)**, 1974, **Ultima variantă (La última versión)**, 1975, **Rolls-Royce**, 1976, **Campionii (Los campeones)**, 1978, **Unde-i duminică? (¿Dónde está el domingo?)**, 1979, **Calimera!**, 1981, **Scara de incendiu (La escalera de incendios)**, 1982, **Semicerc (Semicírculo)**, 1984, **Plăcerile jocului (Los placeres del juego)**, 1990, **Un cartuş la butonieră (Un cartucho en la solapa de la chaqueta)**, 1991, **Un dolar, doi dolari gauriti (Un dólar, dos dólares agujereados)**, 2000, **Nebunul din Dallas (El loco de Dallas)**, 2002, **Diavolul înfiat de Dumnezeu (El diablo adoptado por Dios)**, 2002, **Good Bye, Egina!, Good Bye, Colette!**, 2003.

La novela policíaca **Un dólar, dos dólares. El sota de trébol**, está escrita en un ritmo trepidante y muy fluido, mezclado con grandes dosis de humor, donde el protagonista supera situaciones atípicas que narra en un tono paródico e irónico. Un registro totalmente diferente al de otra novela representativa, **Rolls-Royce**, donde se mezcla una historia de amor con la trama policíaca, con especial atención a la psicología de los personajes y cuya intensidad le lleva a la protagonista a un intento de suicidio, al no soportar el fracaso.

FLORIAN GRECEA (nacido en 1924)

Oficial con grado de coronel, trabaja de redactor en la revista ya citada muchas veces (**PENTRU PATRIE**) y también en el Estudio Cinematográfico del Ejército. Debuta editorialmente con la colección de historias cortas **Candidat la însurătoare (Candidato al matrimonio)**, 1958, concebida como sátira de los pecados sociales. Como novelas policíacas,

mencionaríamos **Enigma de la frontieră (Enigma en la frontera)**, 1968, **Profesorul de Dans (El profesor de baile)**, 1974 y **Dans la Colorado (Baile en Colorado)**, 1991. A pesar del matiz ideológico presente en su obra, Grecea demuestra mucho talento a la hora de dar ritmo a sus producciones. **Noaptea albă (La noche blanca)**, 1958; **Născut a doua oară (Nacido por segunda vez)**, 1960; **Santinela din schimbul doi (El guardia del turno de la tarde)**, 1962; **Însemnările unui adolescente (Los apuntes de un adolescente)**, 1967;

I.V. MARTINOVICI (1924-2005)

Prosista, poeta y traductor, cuyo nombre completo es Iuliu Víctor Martinovici, debuta con versos en 1966 (**Cercul de aur – El círculo de oro**); más tarde publica unas pocas novelas - **Pe sub arcada porții negre (Bajo el arco de la puerta negra)**, 1972, **Am lăsat graurii să zboare (He dejado volar los tordos)**, 1976 y **Albastrul flamingo (El flamenco azul)**, 1979, alguna de factura policíaca. Continúa escribiendo versos, algunos de ellos, aunque escritos entre los años 40 y 60, se publican en 1998 en el volumen **Interviu liric**. Otros títulos suyos son: **Ca să fii stea (Para ser estrella)**, 1969, **Ochii și ploile (Los ojos y las lluvias)**, 1972, **Euridice**, 1976, **Fluierul lui Pan (La flauta de Pan)**, 1978, **Întoarcerea la Nausicaa (El regreso a Nausicaa)**, 1979, **Eterna auroră (La aurora eterna)**, 1981, **Spre Delphi (Camino a Delphi)**, 1986, **Eupalinos**, 1996, **Avatar**, 1998. Firma traducciones de Rabindranath Tagore, Cinghiz Aitmatov, Fr. De la Motte-Fouque, Qu Yuan, Cao Xue-Qin, etc.

CONSTANTIN CHIRIȚĂ (1925-1991) es muy popular por sus libros de aventuras dirigidos a los jóvenes, que tal vez podríamos decir que son más famosos que sus libros policíacos. Comienza a publicar en 1949 con la novela corta **Matei Ion a cucerit viața, (Matei Ion ha conquistado la vida)** y sigue con los siguientes títulos: **Oameni din orașul nostru (Gente de nuestra ciudad)** (1951), **Întâlnirea (El encuentro)** (1959), **Oțelul (El acero)** (1960),

Pasiuni (Pasiones) (1962), **Adâncimi (Profundidades)** (1974), **Romantica (Romántica)** (1986); el ciclo **Cireșarii** (1956-1968): **I Teroarea neagră; Cavalerii florii de cireș (El terror negro; Los caballeros de la flor de cerezo)**, **II Castelul fetei în alb (El castillo de la chica de blanco)**, **III Roata norocului (La ruleta de la fortuna)**, **IV Teroarea albă; Aripa de zăpadă (El terror blanco; Alas de nieve)**, **V Drum bun, cireșari! (¡Buen viaje, cireșari!)** la obra que le produjo mayor reconocimiento y que, como decíamos al principio de este párrafo, está formada por una serie de novelas de aventuras para jóvenes perfectamente posibles, sin elementos imaginarios, que tratan de problemas de conocimiento del mundo actual y de la vida.

Su primer libro policíaco **Trandafirul alb (La rosa blanca)**, aparece en 1964, y es retomado en 1969 en **Trilogia în alb (La trilogía de blanco)**, cuando le añade otras dos novelas, **Pescărușul alb (La gaviota blanca)** y **Îngerul alb (El ángel blanco)**, trilogía que narra tres casos resueltos por un famoso detective, el Doctor Alexandru Tudor. Los casos tienen acciones independientes, el único punto común es el detective que los investiga, que en las dos primeras tiene dos colaboradores muy cercanos. Digna de mención es la organización de la intriga, que facilita al lector el seguimiento de los hechos y la lógica del detective. En este punto Constantin Chiriță nos recuerda a Agatha Christie ya que, como observa Emil Manu,

Al principio de cada libro se nos indican, igual que en las obras de teatro, los personajes (su edad y profesión), las circunstancias en las que se desarrolla la acción, bien a través de dirigirse directamente al lector - como en el volumen La rosa blanca, (Trandafirul alb) - bien publicando un diario íntimo de algún personaje - como en el caso de La gaviota blanca (Pescărușul alb). La acción está interrumpida, donde se nota la necesidad, por explicaciones narrativas suplementarias y, para el total entendimiento de los

*hechos, se nos ofrece también un esquema gráfico de lo inmuebles o de la posición exacta de los edificios en el terreno.*²⁸⁹

Así, por ejemplo, en la primera novela nos proporciona un plano con los nombres de los ocupantes de cada una de las habitaciones de la pensión, y en la última, que ocurre a bordo de un yate, la posición exacta de los camarotes y el nombre de sus ocupantes. Otro parecido que encontramos entre este autor y la famosa escritora británica es el final de las novelas. Constantin Chiriță es de los pocos escritores que utiliza el modelo de novela **whodunit**, donde el culpable resulta ser el personaje menos sospechoso. El arte de saber utilizar la lógica detectivesca, junto con la mezcla de realismo y fantasía de su escritura, hacen que el autor sea considerado un elemento importante en el desarrollo de la literatura policíaca rumana.

NEAGU COSMA (1925-2007)

Fue jefe del servicio de contraespionaje de la Securitate entre los años 1967 y 1973, considerado gran profesional y gran patriota; firma numerosos títulos de prosa de ficción, de factura policíaca y de espionaje, pero también páginas memorialísticas y libros que hablan de la situación de la Securitate y momentos cruciales en la historia del país. Con Mihai Stan: **Să ne amintim de Cain (Recordemos a Caín)**, 1981, **La Săcele... liniște (Todo tranquilo en Săcele)**, 1982, **Cine l-a ucis pe Abel? (¿Quién ha matado a Abel?)**, 1984, **Noaptea amăgirii (La noche del engaño)**, 1986; con Ion Stănescu: **De la iscoadă la agentul modern (De espía a agente moderno)**, 2001, **Adevăruri demontate (Verdades desmontadas)**, 2002. **Fapte din umbră (Hechos en la sombra)**, 1975 (con Dumitru Marinescu y R. Georgescu); en solitario: **Capcana din Palou (La trampa del panel)**, 1981, **Culisele palatului regal (Entre los basidores del palacio real)**, 1990, **Cupola, Securitatea văzută din interior (La cúpula, La Securitate vista desde el interior)**, 1994, **Contribuția unor minorități naționale la bolșevizarea**

²⁸⁹ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (12), en Pentru Patrie, 32, nr. 7, iulie 1981, pp. 28,29.

României (La contribución de algunas minorías étnicas a la bolchevización de Rumanía), 1995, Dominația comunistă 1944-1989 (La dominación comunista 1944-1989), 1996, Cârțița Pacea: Cum a fost posibil? (El topo Pacea: ¿Cómo ha sido posible), 2011, etc.

En la reseña firmada por Laurian Arghir²⁹⁰ de la novela **Capcana din Panou** se resalta como principal propósito del autor la intención de crear una historia hermosa sobre gente con conciencia (los oficiales de la Securitate) y su actividad al servicio de un ideal que une generaciones, una historia que combina la acción palpitante con las emociones individuales. Entre los dos polos (los oficiales y los espías, respectivamente) se encuentra, perdido, el espía-víctima, separado de los suyos, preso de las privaciones, del chantaje, pero que guarda una pizca de dignidad que lo hace apto de recuperarse, a diferencia del espía duro, enfriado anímicamente que funciona como una máquina. El espía-víctima le sirve al autor para demostrar su optimista teoría de que el sentimiento y la fuerza de reencontrarse no se pierden del todo.

El autor tiene un profundo conocimiento de las realidades íntimas de la vida y trabajo de los oficiales de la Securitate que retrata desde dentro, usando una técnica sólida a la hora crear tramas y personajes pero, según Arghir, a veces, no alcanza el mismo nivel en cuanto al estilo.

En otra reseña, la de la novela **Recordemos a Caín**, firmada por R. Alexandru²⁹¹, se resalta más o menos el mismo aspecto, el propósito instructivo de Cosma. De nuevo, se destacan los tres tipos de personajes: espías versados, experimentados, hábiles, tráfugas cuya meta es enriquecerse y cuyo método es chantaje, el crimen o la falsa amistad; los oficiales de la Securitate, con sus preocupaciones y problemas, con sus virtudes y defectos, cuya meta es servir a su país con devoción y que usan como armas la guardia permanente que puede ir hasta el sacrificio final; el tercer grupo es el de los ingenuos, gente honesta en el fondo, pero que a

²⁹⁰ Arghir, Laurian: Capcana din Panou, en PENTRU PATRIE, 32, nr 5, mai 1981, p. 29.

²⁹¹ Alexandru, R.: Să ne amintim de Cain, en PENTRU PATRIE, 33, nr 8, august 1982, p. 29.

veces, son demasiado bien intencionados, hablan demasiado. La trama de la novela, evidentemente de espionaje, cuenta no sólo la persecución y captura de los espías (venidos a enterarse de las reservas reales de uranio que había en Rumanía), sino que va más allá de lo habitual y cuenta la lucha de la Securitate de desenmascarar y neutralizar la agencia entera, según Alexandru.

PETRE LUSCALOV – 1927

Ya en sus artículos publicados en los años 50, Luscalov demuestra ser un ferviente defensor de los mandatos del partido en la literatura. En esta línea, critica, por ejemplo, la “humanización” de los personajes por medio de enfermedades o debilidades. Escribe su primer libro, **Nufărul roșu (El nenúfar rojo)**, 1950, una novela infantil, en la manera didáctica de muchos autores soviéticos de moda en Rumanía. De hecho, todas sus novelas, novelas cortas, guiones e historias se dirigen a los niños y adolescentes y se ciñen a los requerimientos oficiales, que demandaban su educación e integración en la sociedad, en el sistema. Su propaganda ideológica usa los medios de géneros de consumo – la literatura policíaca y de aventuras -, que respetan los esquemas clásicos, pero aderezados con los clichés de la época: la diferencia abismal entre el Este y el Oeste, los contrastes entre los sistemas políticos. Los buenos y justos son siempre los rumanos, mientras que los occidentales son los espías o los criminales. Según la crítica de la época, algunas de sus novelas de aventuras (muchas de ellas publicadas por entregas, en revistas juveniles) tienden a seguir los modelos de Jules Verne o Mark Twain, con una acción bien construida, viva y con personajes que se ven puestos en situaciones imprevisibles. Algunos de sus títulos son: **Nufărul roșu (El nenúfar rojo)**, 1950, **80.000 de prieteni (80.000 amigos)**, 1950, **Alarmă în munți (Alarma en las montañas)**, 1955, **Puiul de rață sălbatică (El patito salvaje)**, 1961, **Tăurașul (El torito)**, 1963, **Zona abstractă, I-II, (La zona abstracta, I-II)** 1964-1966, **Jaguarul roșu (El**

jaguar rojo), 1967, **Cerbul alb (El ciervo blanco)**, 1968, **Ostrovul lupilor (La isla de los lobos)**, 1969, **Extraordinarele peripeții ale lui Scatiu și ale prietenului său Babușcă (Las extraordinarias peripecias de Scatiu y de su amigo Babușcă)**, 1974, **Iubire interzisă (Amor prohibido)**, 1974, **Fiul munților (El hijo de las montañas)**, 1979, **Pasărea măiastră (El ave maestra)**, 1981.

Propiamente policíacas son **Iubire interzisă**, **Alarmă în munți** y **Fiul munților**, que tienen como temas o bien la vida de los contrabandistas, o el espionaje. Luscalov crea un ciclo que tienen como protagonistas al capitán Cernea y al coronel Antim. Quizás su libro más representativo es **Ostrovul lupilor (La isla de los lobos)**, cuya acción transcurre en el Delta del Danubio. En el centro de la trama están dos adolescentes, hijos de pescadores, que trabajan en el puerto llevando a la gente en su barca. Un día se les pide que lleven a un supuesto profesor de botánica a una isla llamada Ostrovul Lupilor para que este pudiera investigar la flora del delta. En realidad, se trataba de un contrabandista que llevaba un maletín lleno de relojes de oro. Cuando llegan a la isla, les esperan dos bandidos que atan al falso profesor a un sauce, desnudo para que le coman los mosquitos. Los dos adolescentes, Scatiul y Babușcă consiguen escapar, pero los bandidos quieren matarles para que no haya testigos de sus hechos. Tras muchas aventuras y engaños, consiguen atraparlos y encerrarlos en una casa aislada, pero los chicos consiguen salir justo cuando llegan los órganos de seguridad del estado, a los que les sirven de guía para llegar a la isla y atrapar a los delincuentes.

Manu ha resaltado el hecho de que los protagonistas no son los oficiales de la Milicia, sino los dos jóvenes dotados de una inteligencia nata, muy buenos en su profesión y grandes conocedores del medio en el que viven, que resuelven con excepcional espíritu detectivesco todas las dificultades a las que se enfrentan. En cuanto al estilo, dice que Luscalov escribe en ritmo dinámico y consigue crear tramas complejas.

Prosista, debuta como autor de reportajes, en 1952. Ochinciuc también ha escrito teatro, aunque la de dramaturgo no es su faceta más importante. Sus títulos incluyen: **Răzbunarea Ofeliei (La venganza de Ofelia)**, 1967, **Îngerul negru (El ángel negro)**, 1969, **Acasă, fugarule! (¡Vuelve a casa, fugitivo!)**, 1970, **Masca burgundă (La máscara burgundia)**, 1971, **Egreta violetă (La garceta violeta)**, 1972, **Noaptea colonelului Bârsan (Las noches del coronel Bârsan)**, 1973, **O noapte în „Venus” (Una noche en “Venus”)**, 1974, **Spada de Toledo (La espada de Toledo)**, 1976, **Eroul necunoscut (El héroe desconocido)**, 1977, **Fotografia de nuntă (La fotografía de boda)**, 1981, **Norocul era șchiop (La suerte era coja)**, 1982, **Capcana din Bulevardul Primăverii (La trampa del Bulevar de la Primavera)**, 1994.

Se ha dicho muchas veces que su obra es reflejo de la literatura de consumo, cuya principal función es el entretenimiento, mientras que el aspecto literario es sólo secundario. Tanto en las novelas policíacas, como en las históricas la trama se mueve alrededor de un enigma y su esclarecimiento. Otro rasgo de su obra es la presencia de los valores doctrinarios de la sociedad comunista, ya que los protagonistas – policías, oficiales de la Securitate, ciertos personajes históricos, etc.- son siempre personajes positivos.

Un ejemplo sería **Noaptea colonelului Bârsan (Las noches del coronel Bârsan)**, una presentación novelada de la lucha de la Securitate contra los “bandidos” que resisten armados en las montañas. Los “bandidos” representan a la sociedad opresiva anterior al comunismo, y están presentados en contraste con los oficiales de la Securitate, los buenos. El autor introduce paulatinamente al lector en los misterios e intriga de la acción, cuyos personajes son muy creíbles, ya que Arsene, cabecilla de los bandidos, no es subestimado, como tampoco el capitán está demasiado colmado de cualidades. De hecho, sus cualidades destacan a través de su lucha contra un enemigo fuerte.

En cuanto a las novelas históricas, Manu le llega a comparar a Ochinciuc con Rodica Ojog Brasoveanu en la manera de tratar los hechos. Pone el ejemplo de la novela **Eroul necunoscut (El héroe desconocido)**, que transcurre en el período de preparación de la Guerra de Independencia de 1877 y que ofrece un fresco de la ciudad de Bucarest y de la vida política en aquella época. En el centro de la acción tenemos a C.A. Rosetti, gran patriota, veterano de 1848 y presidente del parlamento en 1877. El héroe es el capitán Anton Vidrascu, antiguo soldado en las guardias de Garibaldi, al que Rosetti nombra como inspector sanitario y que tiene que dirigir la acción en contra del espionaje turco.

Ochinciuc construye dos modalidades de novela policiaca: la novela policiaca histórica y la novela policiaca con acciones contemporáneas: además, “parece que el autor muestra más seguridad en localizar las acciones policiacas en la historia, donde su fantasía de novelista es más libre”²⁹².

NICOLAE MĂRGEANU, por su nombre real Nicolae Margheticu (1928-1994) es considerado el creador de la novela policiaca rumana moderna. En su obra destacan los siguientes títulos: **Focul din pădure (El fuego del bosque)**, 1949, **Compania a treia (La tercera Compañía)**, 1952, **Umbra pamântului (La sombra de la Tierra)**, 1956, **Bătălia nevăzută (La batalla invisible)**, 1957, **A treia noapte fără lună (La tercera noche sin luna)**, 1961, **Fuga lui Valeriu (La huida de Valeriu)**, 1962, **Cercul magic (El círculo mágico)**, 1965, **Sângele negru (La sangre negra)**, 1965, **Ceasul lucid al amiezii (La lúcida hora del mediodía)**, 1966, **Romanul care ucide (La novela que mata)**, 1970, **Reversul medaliei (La otra cara de la medalla)**, 1979, **Lumea ca reprezentatie (El mundo como representación)**, 1982, **Alte aventuri ale căpitanului Vigu (Otras aventuras del capitán Vigu)**, 1983, **Vremea crizantemelor (El tiempo de**

²⁹² Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (23), en PENTRU PATRIE, 33, nr. 6, iunie 1982, pp. 28-29.

los crisantemos), 1984, **Lebedele negre (Los cisnes negros)**, 1988, **Vigu contra Vigu**, etc.

En una entrevista, cuando se le pregunta por qué se dedica a la novela policiaca, Mărgescu contesta defendiendo la literariedad del género policiaco.

- *Autor de tres novelas policiacas escritas con perfecto manejo de los medios del género: “La batalla invisible”, “El círculo mágico”, “La novela que mata”, - construidas sólidamente, y que demuestran profesionalismo y un sentido artístico poco frecuente en este campo, en el que otros siguen escribiendo sin el don necesario. ¿Qué le ha hecho optar por escribir novelas policiacas? ¿Ha habido algún móvil?*
- *La pregunta carece de la malicia que proviene de unos prejuicios profundamente arraigados, especialmente en los críticos literarios... ¿Y por qué no novelas policiacas? Le aseguro que no son más fáciles de escribir que las “otras”, en absoluto. Diría que todo lo contrario, los rigores de construcción son incomparablemente mayores, las técnicas más difíciles. Si, tal y como usted afirma – y me encantaría crérmelo – mis novelas ponen de manifiesto “un sentido artístico poco frecuente”, es porque las he escrito con toda la pasión literaria de la que he sido capaz en aquel momento, usando todas mis capacidades creativas, las que tengo, y no tomándomelo como entretenimiento, sin perseguir “móviles” fuera de lo estéticos, digamos pecuniarios. Las he escrito con la misma emoción con la que he escrito poesía antaño. Por ello he escrito relativamente pocas novelas policiacas: se trata de un género extremadamente difícil, créame, si te dedicas a él con seriedad.”²⁹³*

²⁹³ Sabin Opreanu, Convorbiri cu scriitorul Nicolae Mărgescu, en VESTEĂ, comuna Mehadia, Caraș/Severin, 9(22), Anul III, noiembrie 2008.

Como comenta Voicu Bugariu en Nicolae Mărgescu și pretextul detecției²⁹⁴, cuando se habla de la novela policíaca, se habla de un aspecto matemático, que se refiere a la incompatibilidad de la narrativa detectivesca con la psicología. Este aspecto está presente desde los comienzos del género, pero, tal y como descubriremos, ésta norma no será respetada por Nicolae Mărgescu, quien consigue crear personajes muy verídicos, muy redondos, sin que por ello pierda nada en la perspectiva detectivesca. Se trata, en primer lugar, de la que es considerada su mejor novela, **Cercul magic**, publicada en 1965.

Como observa Manu²⁹⁵, la novela debuta con una convención libresca: el autor coincide en un pueblo de montaña con su amigo el capitán Vigu (su personaje), que estaba disfrutando de sus vacaciones junto con su compañero, el capitán Andreescu. Vigu le invita a visitarles en su casa para charlar. Allí, el autor admira un cuadro colgado en una pared y pregunta de quién es; la respuesta se convierte en la trama de la novela, ya que los dos capitanes cuentan, por turnos, como han investigado dos asesinatos aparentemente sin relación.

El círculo mágico narra, pues, la historia de dos asesinatos, uno ocurrido en Bucarest y otro en Timișoara, que aparentemente no tienen ninguna relación entre sí, pero que tienen un origen común, que viene desde el año 1944. Como resume Al. Căprariu²⁹⁶, poco antes de la caída del fascismo en Rumanía, un agente hitleriano, Hermann Seeler, une los destinos de dos jóvenes por medio del crimen, para que años más tarde, en caso de necesidad, los pueda utilizar. Se trata de Mihai Onu y Horst Riter. Pasan los años y los dos están ahora casados. Onu es un famoso pintor en Bucarest, mientras que Horst Riter trabaja en una constructora de Timișoara. Aunque parecen haber encontrado la paz, no es así: Riter se siente en peligro por

²⁹⁴ Bugariu, Voicu: Nicolae Mărgescu și pretextul detecției, en: ORIZONT, 32, nr. 38, 25 septembrie 1981, p. 3.

²⁹⁵ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (20), en Pentru Patrie, 33, nr. 3, martie 1982, p. 28.

²⁹⁶ Al Căprariu, Cercul magic, en Tribuna, 9, n.51, 23 decembrie 1965, p.3

culpa del antiguo agente hitleriano. Onu, por su parte, le había confesado su crimen a su mujer mientras dormía y se siente amenazado. Así nace la idea de eliminar a las dos personas que están a punto de destruir sus vidas. El doble crimen ocurre de la siguiente manera: Onu va a matar al agente que importuna a Riter, al que no conoce, mientras que Riter se encargará de la mujer del pintor. De esta forma, lo que ocurre es que los investigadores de los dos casos se enfrentan durante un tiempo a la imposibilidad de establecer relaciones entre los asesinos todavía desconocidos y sus víctimas. Evidentemente, los asesinos son atrapados y castigados finalmente.

Al haber dos asesinatos, y teniendo en cuenta que ocurren en ciudades diferentes y lejanas, hay también dos investigadores, cada uno con su equipo, sus sospechosos, etc. El primer investigador, en Bucarest, es el capitán de la Milicia Vigu, el segundo es el también capitán de Milicia Andreescu. Los investigadores son igualmente los narradores de las dos historias. A la hora de crear las tramas de las dos investigaciones, a los personajes que aparecen en ellas, Mărgescu usa técnicas totalmente diferentes:

*Al leer El círculo mágico nos encontramos, de hecho, ante dos novelas pensadas de maneras diferentes, escritas con diferentes recursos estilísticos, cada una siendo producto de un concepto diferente sobre el libro policiaco. La primera, encargada de esclarecer el misterio de la muerte de Antoaneta Onu, es una novela psicológica. Policiaca es sólo la trama. La segunda, que se hace cargo de resolver el enigma del asesinato del guardia del cementerio de Timișoara, encaja en la fórmula de la narración dinámica, de tipo tradicional, sin grandes preocupaciones por la investigación psicológica. Nicolae Mărgescu invita a los lectores a elegir.*²⁹⁷

Se ha afirmado que el mérito de Mărgescu ha sido el de crear la primera novela policiaca moderna rumana, precisamente por su talento de escribir una trama policiaca extremadamente bien construida y creíble, cuyo final no es previsible, pero además consigue dar importancia a los personajes, a sus

²⁹⁷ A. Martin, Romanul detectivist, en **Pro patria**, Bucarest, Editura Militara, 1974, p.187.

pensamientos y sentimientos. Comenta Martin que a lo largo de la historia de la narrativa policiaca, nunca la imagen del detective ha podido competir con la del delincuente, alrededor de quien se tejen los acontecimientos descritos por el autor y que, tradicionalmente, la mirada del lector siempre se dirige hacia la investigación, hacia las posibles alternativas, hacia los posibles sospechosos o hacia los individuos que pueden tener la clave del misterio, pero que ningún autor había intentado perfilar más de lo que se suele hacer, la figura del detective.

Con Vigu, Mărgeanu propone un investigador con un pensamiento dialéctico fino, agudo, sensible, receptivo, con conocimientos en varios campos y el resultado es uno de los personajes más interesantes de la literatura policiaca rumana. Lo vemos atormentado por preguntas, sopesando hipótesis, usando la lógica y el sentido común, esforzándose en entender a sus interlocutores. También le gusta el arte, es capaz de llevar una conversación filosófica sobre temas existencialistas o sobre la pintura. A este investigador, Mărgeanu le enfrenta con un adversario a su medida. Veamos como lo describe Voicu Bugariu en el artículo ya mencionado, Nicolae Mărgeanu și pretextul detecției:

Lejos de ser un asesino lombrosiano, o una víctima de las circunstancias, primitiva en cuanto a la sicología, este personaje muestra una complejidad digna de interés. Sus conversaciones con el capitán Vigu nos los enseñan como un ser contradictorio, dominado por impulsos polares, apasionado por su arte y obsesionado por los errores de la juventud, enamorado de su mujer, pero capaz de premeditar su muerte. El capitán Vigu siente, en ciertos momentos, una simpatía inexplicable por el asesino, sus razonamientos alcanzan de esta manera un reverso inefable. A menudo ocurre, sobre todo al leer las conversaciones que Vigu tiene con el pintor, que el lector se olvida de que, en realidad, Vigu es el detective que sigue una pista, mientras que Onu es uno de los posibles asesinos, dejándose llevar por una buena prosa de análisis. Son duelos

*verbales, interesantes en sí mismos. La lógica de las deducciones y el rigor de las simetrías no sufren por culpa de estas digresiones analíticas...*²⁹⁸

Vigu aparece ya en libros anteriores de Mărgescu, como por ejemplo, **Bătălia nevăzută, A treia noapte fără lună. Cercul magic** no es el primero protagonizado por él, ya que el anterior, la primera novela policíaca del autor, contaba ya con el por aquel entonces teniente Vigu, menos perfilado como personaje, menos culto, menos inclinado hacia el aspecto psicológico de los que le rodean. Y seguirá apareciendo en las novelas posteriores.

En **Romanul care ucide**, por ejemplo, Vigu ya no es el narrador, sino que ahora el que narra es uno de los sospechosos del crimen, lo que hace que de nuevo la relación del capitán con un sospechoso se vuelva contradictoria y apasionante. Bugariu destaca además la opción del autor de situar a los personajes y la acción en un espacio aislado – según la fórmula de la novela policíaca clásica – lo que le permite profundizar en las psicologías y los caracteres, para revelar mentalidades. Se trata de 7-8 personas que se encuentran entre los muros de una casa, entre los cuales se encuentra el mismo autor. A pesar de la amistad que une al autor con Vigu, el primero no se libra de las sospechas y del examen de conciencia, más porque todo parece indicar que no es inocente.

El caso investigado es, según Valentin Tașcu, muy ingenioso ya que el personaje central es la novela que el autor escribía cuando ocurre el crimen:

Dinu Cernat coordina su crimen en función de la coartada que le ofrece esta novela. Él pretende que a la hora de la consumación del crimen estaba leyendo al manuscrito recién acabado por el autor. En realidad, anteriormente había fotografiado la parte ya escrita, y el tiempo programado para la lectura lo ha podido dedicar a la perpetración del asesinato. Es decir, el cierre del libro había sellado el destino de la víctima, “la novela es la que ha matado”. Pero también la novela ha desenmascarado al culpable. El error del

²⁹⁸ Voicu Bugariu: Op.cit., p.3.

*criminal (no existe el crimen perfecto): no había calculado bien el número de páginas que se podían leer, y el inteligente capitán Vigu resuelve el misterio.*²⁹⁹

En la opinión de Emil Manu³⁰⁰, **Romanul care ucide** es un libro de las coartadas, pero a la vez es una demostración del virtuosismo del investigador que, además de seguir el hilo lógico de los hechos, no descarta por completo un mínimo elemento imprevisible en su investigación y sigue sus intuiciones. Manu destaca el hecho de que Vigu presta muchísima atención a las reacciones psicológicas de los sospechosos y a sus posibles errores. De hecho, su especialidad es el descubrimiento de un mínimo error, siempre revelado por algún hecho secundario, cuya importancia se le escapa al delincuente.

Con el tiempo, Mărgeanu seguirá prestando especial atención a la psicología de los personajes, también seguirá construyendo tramas inteligentes y creíbles, pero además irá añadiendo otros recursos estilísticos, como por ejemplo, la ironía. En **Reversul medaliei** esta característica se verá más acentuada. Se trata de cierto distanciamiento irónico de su propio relato, de la misma idea de construir una intriga poblada de personajes exageradamente bellos o malos, pero presta atención y se distancia de ellos, según observa Voicu Bugariu.

Emil Manu destaca también el hecho de que Nicolae Mărgeanu es adepto a la novela-enigma, en el sentido completo del concepto, ya que crea numerosas pistas (todas verosímiles) y descifra numerosas causas (todas con una firme lógica). Dentro de esta marco, se mueven los personajes, que se muestran con todas sus pasiones y sus angustias (reales o ficticias), en un trama que se encuentra a veces, en la límite entre lo fantástico y lo real.

²⁹⁹ Valentin Tașcu: Romanul care ucide, en STEAUA, 22, nr.4, aprilie 1971.

³⁰⁰ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (21), en Pentru Patrie, 33, nr. 4, aprilie 1982, p. 29.

ȘTEFAN BERCIU (1928-2000)

Trabajador en la Policía Judicial, Berciu es autor de prosa y teatro. En este último género se incluyen **Cine a ucis? (¿Quién ha cometido asesinato?)**, **Oameni și umbre (Hombres y sombras)**, **Acuzarea apără (La acusación defensora)**, **Hipnoza sau Contraspionaj (La hipnosis o el contraespionaje)**, **Insula spionilor (La isla de los espías)**, **Șantaj (Chantaje)**, **Regele pungașilor (El rey de los carteristas)**, **Cercul morții (El círculo de la muerte)**, **Pisica sălbatică (La gata salvaje)**, **Halucinația (La halucinación)**, etc. También escribe el guión de la primera serie policíaca de la televisión rumana (**Prescripția – La prescripción**, 1969). En cuanto a su prosa policíaca, la parte más extensa de su obra, el autor sigue la corriente de los tiempos que vive y cae en el error de muchos otros autores: los infractores son principalmente traidores de su patria socialista, agentes del espionaje occidental, mientras que los encargados de restaurar la paz, los trabajadores de la Securitate, están repletos de maravillosas cualidades, lo cual resulta no sólo repetitivo, sino poco creíble. Algunos de sus títulos de historias policíacas son: **Jos masca, domnule Dib (Quítese la máscara, señor Dib)**, 1971, **Insula spionilor (La isla de los espías)**, 1972, **Întâlnire în Valea Morții (Encuentro en el Valle de la Muerte)**, 1974, **Prețul tăcerii (El precio del silencio)**, 1974, **Pichetul în alarmă (El piquete en alerta)**, 1976, **Invidia (La envidia)**, 1979, **Martor ocular (Testigo ocular)**, 1982, etc. Otros títulos que nos gustaría mencionar son: **Moartea unui singuratic (La muerte de un solitario)**, 1967; **Naufragiații (Los naufragos)**, 1967; **Cutia cu scrisori (La caja con cartas)**, 1969; **Răpirea (El rapto)**, 1969; **Teatru polițist (Teatro policiaco)**, 1969; **Pâinea și sarea (El pan y la sal)**, 1971; **Voalul negru (El velo negro)**, 1971; **Furtul (El hurto)**, 1973; **Armata de pitici (El ejercito de enanos)**, 1974; **Fantastica aventură 2101 (La fantástica aventura 2101)**, 1975; **Colivia de aur (La jaula de oro)**, 1977; **Răfuiala (El ajuste de cuentas)**, 1977; **Pseudonimul (El pseudónimo)**, 1978; **...Restul se aranjează (...El resto se arregla)**,

1978; **Obsesia (La obsesión)**, 1979; **Trădătorul (El traidor)**, 1979; **Pe cont propriu (Por cuenta propia)**, 1982; **Fără Sartori (Sin tesigos)**, 1984; **În cercul alb (En el círculo blanco)**, 1984; **Substituire de persoană (Sustitución de persona)**, 1984; **Ultima repriză (El último tiempo)**, 1989; **Contrabandă cu martor (Contrabando con testigo)**, 1990; **Purgatoriul (El purgatorio)**, 1991; **Traficanți de carne vie (Trata de personas)**, 1992; **Capcană pentru dublură (Trampa para el doble)**, 1998; **Hipnoza (La hipnosis)**, 2001.

ILIE MOCANU (1929 - 1981) debuta en 1975 con el libro **Însemnări despre spionajul tehnico economic (Apuntes sobre el espionaje técnico y económico)** que demuestra su buen conocimiento sobre los misterios del espionaje contemporáneo. En el año siguiente publica sus primeras historias de espionaje, recogidas en el volumen **Moartea sorei Agatha (La muerte de sor Agatha)**, 1976). Estas historias son, según Emil Manu, sucintos esquemas que el autor habría podido desarrollar en novelas. Le siguen en los años posteriores **Acțiunea Troia (La acción Troya)** (1977), **Rețeaua cenușie (La red de color ceniza)** (1978), **Sfârșitul rețelei „Iason” (El final de la red “Iason”)** y **Întoarcerea (El regreso)** (1980) el año anterior a su muerte. Lo que el crítico destaca es la maestría con la cual escribe Ilie Mocanu: “La acción se presenta de forma gradual, a través de episodios alternos, de suspense y de descripción de los hechos, en un ritmo rápido y con una clara impresión de autenticidad.”³⁰¹

Es decir, las novelas están bien construidas y, además, aportan una nota de originalidad. Un ejemplo de ello es la novela **Întoarcerea**, que presenta dos aspectos inéditos: el primero de ellos es el uso del diario como forma de exponer los hechos, lo que hace por lo tanto, que la historia se cuente en primera persona. El narrador es uno de los oficiales de la Securitate, el

³⁰¹ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (9), en PENTRU PATRIE, 32, nr. 4, aprilie 1981, p. 28.

teniente Constantin Mihăilescu, examigo y compañero de clase de uno de los espías. El segundo aspecto original (aunque Ilie Mocanu no es el único autor que lo utiliza) es el final inesperado de la historia. No se trata de la sorpresa que uno se lleva al leer una novela de Agatha Christie, es decir, sobre la identidad del criminal, siempre el menos sospechoso, sino más bien de la revelación que el malo no es en realidad tal. La novela cuenta que un grupo de espías instruidos por la OTAN, llamado el grupo Arnold, es enviado a Dobrogea³⁰² para recoger información de índole estratégico y para reactivar el movimiento legionario en esta zona. El grupo, formado por tres personas, es mandado en submarino y es interceptado por la Securitate nada más llegar. Le sigue un interrogatorio, a lo largo del cual el lector conoce a los tres espías, todos ellos ciudadanos rumanos que habían abandonado el país: Vasile Boianschi, antiguo trabajador en una fábrica, Horațiu Chirvăsuță, aventurero sentimental, y Petru Caramitru, exjefe de los legionarios de Dobrogea. Así nos enteramos de que Vasile Boianschi y Constantin Mihăilescu habían sido compañeros de clase y buenos amigos, lo que hace que el libro (el diario de hecho)

*adquiera color y relieve. En primer lugar se plantea un problema psicológico, una tensión moral: la relación entre el encuestador (Constantin Mihăilescu) y el encuestado (Vasile Boianschi) ya no es la que era y, sin embargo, algo de su antigua amistad queda en el subconsciente. Los dos sospechan mutuamente de su falta de sinceridad. No obstante, el interrogatorio se desarrolla con normalidad.*³⁰³

Constantin Mihăilescu consigue volver a descubrir y sacar a la superficie el buen fondo humano de su amigo. Éste último cuenta sus aventuras en el extranjero, cómo le habían contactado los de la red de espionaje de la OTAN, los dramas que había vivido hasta entonces, minuciosamente, con todos los detalles menos uno, que constituye el enigma de la novela: cuando estaba en

³⁰² Dobrogea es la zona comprendida entre el Mar Negro y el Danubio; la ciudad más importante de esta zona es Constanța, que tiene un puerto marítimo bastante importante.

³⁰³ Emil Manu: *Retrospectivă a romanului polițist românesc* (9), Op.cit., p. 28.

París, poco antes de ser enviado a Dobrogea, Vasile Boianschi va a la embajada de Rumanía de esta ciudad e informa al embajador sobre la conspiración. Este hecho, junto con la ayuda que presta a lo largo de la investigación a los oficiales de la Securitate para descubrir y arrestar a todos los implicados, hacen que finalmente se le considere inocente de crimen contra el país y que la novela termine “idílica pero lógicamente”³⁰⁴ : Vasile Boianschi es un hombre respetado y apreciado. Emil Manu termina su artículo sobre Ilie Mocanu diciendo:

*Întoarcerea se puede definir como una muy buena novela de espionaje, pero también por la narración en sí, una narración que destaca la posible gota de humanidad y de patriotismo que los trabajadores de la Securitate buscan en los que han decaído de las posiciones políticas y morales naturales.*³⁰⁵

Ya en 1976, Manu había firmado la reseña de **La muerte de la sor Agatha**, una serie de diez historias, e incidía en el estilo de Mocanu: su frase sencilla, concisa, casi sin imágenes. Los pensamientos que transmiten son elocuentes, simbólicos. El autor de la reseña pone como ejemplo la historia que da título al volumen, y observa que la sor Agatha consigue llegar a ser un personaje trágico a través de la muerte. Su decisión final está repleta de significado moral y político. Avisa a los órganos del estado de que ha sido captada, en contra de su voluntad, por una red de espionaje, pero se niega a colaborar en la vigilancia y descubrimiento de la red entera.

*En una confrontación con su propia conciencia, la monja se deja apuñalar, sin avisar a nadie que la pueda proteger, para poder, de esta manera, ofrecer a los órganos del estado la premisa de seguir y descubrir la maquinación del espionaje.*³⁰⁶

Se podría decir que las diez historias se basan en casos reales, ya que la imaginación del autor parece ocupar un lugar secundario.

³⁰⁴ Emil Manu: *Retrospectivă a romanului polițist românesc (9)*, Op.cit., p. 29.

³⁰⁵ Ibid., p. 29.

³⁰⁶ Manu, Emil: *Moartea sorei Agatha*, en PENTRU PATRIE, 27, nr. 7, Julie 1976, pp. 28-29.

Su siguiente novela, **La acción Troia**, se basa en una documentación exhaustiva de todo lo que sale en el libro, redes de espionaje, pero también lugares reales. Manu³⁰⁷ afirma que, por ejemplo, la descripción de la capital austriaca está hecha como en un reportaje concentrado. En su opinión, este libro, que combina la rigurosa documentación con una rica fantasía, llena de intuiciones, podría perfectamente figurar en las bibliografías de especialidad como un libro de historia (en términos literarios) del espionaje contemporáneo. Se trata aquí de las acciones de espionaje organizadas por la OTAN en Rumanía. El mérito de Mocanu es que “todo ocurre como en las novelas, no como en los expedientes, y eso dice mucho. Los documentos reales quedan en un segundo plano, dejando el principal a los hechos, a la lucha que se lleva a cabo entre la Securitate y los espías, a los hechos insólitos que, a pesar de toda su carga documental inicial, se transponen en otra categoría de la comunicación, la de la literatura.”³⁰⁸

Algo muy parecido se podría decir también de la novela **La red de color ceniza**, también basada en una severa documentación, ya que es prácticamente una monografía científica de uno de los más famosos espías alemanes, Reinhard Gehlen, antiguo general en el ejército hitleriano. La novela presenta la infancia y la juventud del oficial alemán, su período de instrucción, sus comienzos en los servicios de información, la fase post bélica del espía, su jubilación y su última faceta, la de predicador evangelista, bastante imprevisible si pensamos que se trata de la persona que ha estado al mando de uno de los grandes servicios de espionaje del mundo, durante más de un cuarto de siglo.

En **El final de la red “Iason”** se trata, según Manu, de un caso, tal vez real:

En la literatura no todos los casos reales son también verosímiles: la verosimilitud no depende del coeficiente de realidad (comprobable

³⁰⁷ Manu, Emil: Actiunea Troia, en PENTRU PATRIE, 28, nr. 9, septembrie 1977, p. 28.

³⁰⁸ Ibid., p. 28;

*con documentos y papeles), sino de la modalidad de reconstrucción de los hechos reales.*³⁰⁹

La esencia de la acción de esta novela es lo que se llamaría *tacto y habilidad*, las que demuestran los oficiales implicados en la acción. Añade que en un primer plano no están las acciones de represión y arresto de los infractores, sino la rigurosa documentación del caso y la persecución hasta el final de los hilos que forman la red, es decir, los órganos de la seguridad del estado no se contentan con algunos hilos, sino que hacen todo lo posible para hacerse con la red entera.

Una novedad que introduce Mocanu en esta novela es la de un elemento del azar: un oficial de la Securitate, Vasile Chivu, que se encuentra en Constanța para pasar sus vacaciones en la playa, es llamado por una antigua novia para pedirle ayuda. El oficial se ve involucrado involuntariamente en un drama familiar, provocado por un hecho horrible. Su antigua novia y el marido son asesinados una hora más tarde de la llamada telefónica. Chivu se ve moralmente obligado a descubrir a los culpables, lo que consigue hacer.

Podríamos acabar diciendo que Mocanu es un digno representante de la novela de espionaje rumana, que logra exhibir sus amplios conocimientos sobre el espionaje, a la vez que una gran habilidad a la hora de convertir estos conocimientos en literatura.

HORIA TECUCEANU (1929-1997) sólo ha escrito literatura policiaca: **Căpitanul Apostolescu anchetează** (El capitán Apostolescu investiga), 1969, **Căpitanul Apostolescu intervine** (El capitán Apostolescu interviene), 1971, **Căpitanul Apostolescu și dubla enigmă** (El capitán Apostolescu y el doble enigma), 1972, **Greșeala căpitanului Apostolescu** (El error del capitán Apostolescu), 1973, **Căpitanul Apostolescu și identificarea** (El capitán Apostolescu y la identificación),

³⁰⁹ Manu, Emil: Sfârșitul rețelei „Iason”, en PENTRU PATRIE, 30, nr. 4, abril 1979, p. 29.

1974, **Surprizele căpitanului Apostolescu** (**Las sorpresas del capitán Apostolescu**), 1975, **Obstinația căpitanului Apostolescu** (**La obstinación del capitán Apostolescu**), 1978, **Căpitanul Apostolescu și piromanul** (**El capitán Apostolescu y el pirómano**), 1979, **Acțiunea Anda** (**La acción Anca**), 1979, **Căpitanul Apostolescu și filiera** (**El capitán Apostolescu y la tramitación**), 1981, **Colierul** (**El collar**), 1981, **Căpitanul Apostolescu și cifra D-237** (**El capitán Apostolescu y el código D-237**), 1983, **Revelionul** (**La fiesta de Noche Vieja**), 1983, **Căpitanul Apostolescu și S.A. Frații & Co.** (**El capitán Apostolescu y la S.A. Los hermanos & Co**), 1986, **Căpitanul Apostolescu și inamicul public nr. 1** (**El capitán Apostolescu y el enemigo público número 1**), 1990, **Căpitanul Apostolescu și mobilul. Ancheta continuă** (**El capitán Apostolescu y el móvil. La investigación continúa**), 1991, **Căpitanul Apostolescu și spionii** (**El capitán Apostolescu y los espías**), 1991, **Afacerea Samoilescu-Cozmici. Cadavrele ciopârțite** (**El asunto Samoilescu-Cozmici. Los cadáveres descuartizados**), 1993.

Leemos en la página web http://www.crispedia.ro/Horia_Tecuceanu que según Tecuceanu, la principal característica del género policíaco debería ser la autenticidad del tema tratado y, en consecuencia, él siempre ha procurado documentarse e inspirarse en casos reales a la hora de escribir sus novelas. Como resultado, los principales ingredientes que encontraremos en sus libros son crímenes y robos espectaculares, pirómanos, acciones secretas de la policía, casos de espionaje, etc. En cuanto a la estructura, ésta no varía mucho con el paso del tiempo: usará un esquema preestablecido, con igual atención a las acciones de los infractores, como a la actividad del aparato judicial, representado, invariablemente por el capitán Apostolescu. En cuanto a los delincuentes, Tecuceanu muestra una clara preferencia para los criminales en serie, con diferentes enfermedades mentales. Llama la atención, aunque no es el único autor, el hecho de que el capitán, aún siendo el representante de la justicia, no siempre sale ganado en su lucha contra el crimen, a veces, no se libra de decisiones erróneas o de pistas equivocadas, lo que le confiere más autenticidad. También crea personajes secundarios muy

logrados, a veces cómicos, a veces extraños, pero plenamente creíbles y cuya aparición se justifica en los enredos de la trama. El lenguaje es muy pintoresco, el ritmo muy dinámico, el suspense no falta nunca, la intriga y las observaciones de tipo psicológico sobre los casos presentados hacen de Tecuceanu un escritor de novelas policiacas muy apreciado por el público.

Vladimir Udrescu destaca el admirable dominio del género del que da muestra Tecuceanu a la hora de crear el suspense de las situaciones y conflictos, lo cual hace que el libro (**El capitán Apostolescu y la S.A. Los hermanos & Co**) se lea con el alma en vilo y sin poder dejarlo de lado:

*Tecuceanu no hace psicología cansina y tampoco crea un protagonista justiciero infalible, que mire todo con indiferencia o con ironía. El autor hace que Apostolescu hable en primera persona, que cuente todo con lógica y exactitud.*³¹⁰

La acción empieza con la muerte de un cochero. El caso se presenta muy complicado y, aparentemente, sin solución. Contrariado por los pocos resultados que consigue, confundido y frustrado, le envían a encargarse de otro caso: el asesinato de dos ancianos. De nuevo se enfrenta a una investigación minuciosa y fatigante que se alarga y parece llevarle una vez más a un callejón sin salida. Cuando, al límite de sus fuerzas, por fin encuentra un indicio, resulta que los asesinos de los dos ancianos son también responsables de la muerte del cochero, además de otro crimen más antiguo, que había sido clasificado como muerte natural.

Para Udrescu, el mérito indudable de Tecuceanu es el de retomar todo los datos del problema, de administrarlos con ingenio literario, para crear una narración con una fina coherencia interna y un suspense coherente, sin rastro de crispación.

En cuanto al estilo que usa Tecuceanu, no todo el mundo muestra tanto entusiasmo. De hecho, nos ha sido posible encontrar un artículo muy crítico,

³¹⁰ Udrescu, Vladimir: Rigoarea demonstrației, en PENTRU PATRIE, 38, nr. 8, august 1987, pp. 28-29.

firmado por Anemone Popescu, titulado, con un inteligente juego de palabras, Căpitanul Apostolescu și enigmele limbii române (El capitán Apostolescu y los enigmas de la lengua rumana), en el cual se pasa revista de las numerosas cacofonías, faltas gramaticales, desacuerdos, etc. Además Popescu aprovecha para cargar no sólo contra Tecuceanu, sino en general contra la literatura policiaca y sus autores:

*El problema grave, que se debería plantear de vez en cuando, es otro. Se sabe que las novelas policíacas se venden en el mayor número de ejemplares, que gente de las categorías más diversas, más o menos instruidos, jóvenes o mayores, de manera ocasional o continuada, leen y compran novelas policíacas sólo porque son novelas policíacas. Aprovechándose del prestigio del género, algunos “escritores”, [...] consumen papel y tinta para infestar a un público ingenuo con sus anagramatismos, cacofonías y vulgaridades, minimizan, al tratarlos con torpeza, los hechos heroicos y dignos de toda alabanza de unas personas que se preocupan por la verdad y justicia.*³¹¹

PETRE SĂLCUDEANU (1930-2005) es también un escritor que ha probado varios géneros y subgéneros antes de consagrarse como uno de los más famosos autores de novela policiaca rumana. Citamos algunos de sus títulos: **Moartea manechinului** (La muerte del maniquí) 1970, **Un bunic și-o biată crimă** (Un abuelo y un pobre crimen) 1970, **Detectiv la paisprezece ani** (Detective a los catorce años) 1971, **Bunicul și păcatele lumii** (El abuelo y los pecados del mundo) 1971, **Bunicul și porunca să nu ucizi** (El abuelo y el mandamiento no matarás) 1972, **Un bunic și-o biată aventură** (Un abuelo y una pobre aventura) 1973, **Bunicul și doi delicvenți minori** (El abuelo y dos delincuentes menores de edad) 1974, **Bunicul și-o lacrimă de fată** (El abuelo y una lágrima de una chica) 1976. Dentro del género policiaco, es el creador de una serie de novelas originales

³¹¹ Popescu, Anemone: Căpitanul Apostolescu și enigmele limbii române, en ORIZONT, 25, nr. 13, 28 martie 1974, pp. 2-3.

donde cambian los infractores pero que tienen en común a los detectives. El personaje central es Bunicul, el Abuelo, un excepcional policía criminalista retirado, que es solicitado para echar una mano a pesar de su edad y estatuto de jubilado. En sus investigaciones está siempre acompañado por su pastor alemán y por el chófer Panaitescu, figura pintoresca de un soltero ya madurito, un poco egoísta y con ideas anticuadas. También tiene a sus discípulos, los dos hijos y la hija del capitán Alexiu (Doru, Alina y Andrei), que antes trabajaba bajo sus órdenes y que en la serie de novelas es el representante de los órganos del estado. De esta forma, Petre Sălcudeanu consigue crear un detective que trabaja por su cuenta, sin llegar a ser un detective privado, ya que nunca pone en un segundo plano a la milicia nacional, como suelen hacer los detectives particulares en otras literaturas: por ser un expolicía, por un lado, y por tener estrechos lazos con ella todavía, por el otro lado, sin quitarle mérito al Abuelo, el autor deja que parezca que sus éxitos se quedan en casa. En cuanto al método de investigación que utiliza el abuelo, Emil Manu afirma:

*El abuelo basaba sus investigaciones sólo en los detalles, aparentemente insignificantes, de lo ocurrido, y revelaba siempre cosas sensacionales que ponían en una luz totalmente distinta los hechos, al descubrir las causas casi invisibles de los crímenes, a veces casi perfectos.*³¹²

En la misma línea interpreta Horia Bădescu la narrativa de Sălcudeanu. En su opinión, sus libros pertenecen a una especie de novela policiaca que se podría llamar “familiar, doméstica”, donde la acción ocurre en medios sociales medianos, que pueden parecer poco interesantes, incluso aburridos y donde acontecen crímenes nada espectaculares. Pero, al igual que ocurre cuando se tira una piedra a un agua tranquila, la obstinación de ir más allá de la banalidad de un caso, despierta un verdadero avispero de suciedad humana. Según Bădescu, uno de los grandes méritos de Sălcudeanu es el de haber sabido crear a su personaje central:

³¹² Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (13), en PENTRU PATRIE, 32, nr. 8, august 1981, p. 28.

*Bonachón, jovial, empeñado en defender a sus semejantes y a sus almas, este Abuelo es de los pocos personajes de nuestra literatura policiaca que queda en la memoria. Quizás su éxito está precisamente en esta humanidad que nos lo acerca, nos lo hace familiar. Le cogemos cariño, de la misma manera que le cogemos cariños a ese Sancho Panza moderno que es el chófer Panaitescu, y también al viejo perro de raza alsaciana y, ¿por qué no? al huraño capitán Alexiu. Lo que, al fin y al cabo, lo es todo. Porque crear un personaje e imponérselo al lector, sobre todo en este género, es una tarea mucho más difícil que construir una intriga policiaca maestra.*³¹³

Obviamente, aparte de los personajes que se repiten en todas sus novelas policiacas, por delante del lector irán pasando multitud de tipos humanos. Esto es precisamente lo que comenta V. Ad. en la reseña a la novela **Bunicul și păcatele lumii**, subraya el talento de Sălcudeanu de crear no personajes con una significación individual, sino mucho más general. De aquí el dinamismo de la acción, que

...resulta de la agudeza de las relaciones sociales. Las contradicciones entre los héroes son contradicciones entre las clases sociales y su solución tiende hacia el desarrollo de la historia.

*Un mundo lleno de pecados, retratado de tal manera que el lector no se fija especialmente en un personaje, sino en la categoría a la que representa.*³¹⁴

En conclusión, Petre Sălcudeanu consigue escribir una literatura que respeta el esquema y los métodos típicamente policiacos, pero que al mismo tiempo se ve “preocupada por los problemas éticos de nuestra sociedad contemporánea”³¹⁵. Esto es así, puesto que, como ya hemos visto antes, un crimen, aparentemente banal, siempre pone de relieve un sistema de acciones

³¹³ Horia Bădescu: Moartea manechinului, en STEAUA, 22, nr. 4, aprilie 1971, p. 116.

³¹⁴ V. Ad.: Bunicul și păcatele lumii, en CRONICA, 6, nr. 39, 25 septembrie 1971, p. 3.

³¹⁵ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (14), en PENTRU PATRIE, 32, nr. 9, septembrie 1981, p. 29.

antisociales, como también observa Dan Rebreanu en la reseña que escribe de la novela **Bunicul și porunca să nu ucizi**:

*Un accidente de tráfico que termina con la muerte de una joven, un cirujano famoso, el autor del accidente, que se persona en la sede de la Milicia, asumiendo toda la culpa, después de haber intentado en vano salvarle la vida... Caso trágico, sin duda, pero de los que, por su propia naturaleza, no superan en el interés a otros, dignos de ser mencionados únicamente en la sección de sucesos. Pero aparece el Abuelo y, de repente, las cosas adquieren otro matiz, el caso presenta fisuras... La víctima, con numerosas lesiones, guarda una sonrisa delicada, confiada, lo que es incomprensible en las circunstancias brutales en las que ha fallecido. Aún más, y es aquí donde se desencadena la intriga policiaca, existe la sospecha de que había muerto unas horas antes del accidente y que, por lo tanto, podría haber otra verdad, no el accidente invocado por el cirujano, sino un crimen... [...] No debemos desvelar más. La novela policiaca es una caja fuerte que cada lector prefiere abrir o forzar por sí mismo. El contenido no siempre justifica el esfuerzo de abrirlo.*³¹⁶

En clave de mensaje educativo es como se debe entender otra novela suya, **Bunicul și doi delicvenți minori**. Así es como la ve I. Burduja, quien en la reseña del libro se fija en que, aunque tenga forma de novela policiaca, es en realidad una forma de llamar la atención de los lectores sobre cómo afecta a los niños la falta de entendimiento de los mayores, de los padres. Lo que ocurre es esto: dos niños de cuarto de primaria (unos 11-12 años de edad) desaparecen de repente. Cuando el Abuelo consigue encontrarlos, después de seguir pistas verídicas y falsas, de hacer numerosas suposiciones sobre su escondrijo, los niños confiesan lo siguiente: convencido de que sus padres están a punto de divorciarse por su culpa, Vasile decide escaparse de casa y ganarse solo la vida. Andrei, su mejor amigo (y también hijo del capitán Alexiu, ya mencionado), lo acompaña.

³¹⁶ Dan Rebreanu: Bunicul și porunca să nu ucizi, en TRIBUNA, 17, nr.19, 10 mai 1973, p.3.

*Este niño precoz, con la lógica de un adulto, lo que quiere hacer es obligar a los padres de Vasile a reflexionar y volver a plantearse la situación de su propia familia. Por medio de Andrei, el autor sugiere los datos del comportamiento ideal de un niño en el seno de la familia.*³¹⁷

Para Burduja, la manera en la que situaciones así pueden afectar a los niños debería ser una señal de alarma para los que son responsables de la salud moral de la joven generación y considera que, en este sentido, Sălcudeanu acierta y convence.

Llevado por los casos que debe resolver, el Abuelo se pasea por toda clase de lugares, principalmente ciudades, pero también lugares de vacaciones. En la última novela de la serie, **Bunicul și-o lacrimă de fată**, la acción transcurre en un pueblo, poniendo a debate el mundo rural contemporáneo y su problemática, preocupaciones y dramas. Para Constantin Cubleșan³¹⁸, también en esta novela, el autor hace un experimento: aplicar la problemática humana grave, con implicaciones sociales profundas, sobre el formato lleno de suspense del esquema policíaco, pero manteniendo entero el telón de fondo masivo de la época actual. La trama es la siguiente: En un pequeño pueblo de Transilvania es encontrada una joven – Ana - ahogada en el río Mureș. En un principio se cierra el caso como accidente, pero tras recibirse en la Fiscalía una carta anónima, el Abuelo es enviado a reabrirlo. De nuevo, la investigación transcurre sin descubrimientos espectaculares, lo que le permite al investigador adentrarse en la vida del pueblo y, finalmente entender y descubrir la verdad: la joven había sido víctima de antiguas rivalidades sin resolver entre miembros de una Cooperativa Agrícola de Producción considerada entre las mejores en cuanto a la cosecha. Pero todo se debe a un fraude, ya que sus miembros no habían declarado un terreno de gran superficie, que constituía su reserva para cumplir el plan de producción.

³¹⁷ I. Burduja: Bunicul și doi delicvenți minori, en CRONICA, 9, nr. 22, 31 mai 1974, p.4.

³¹⁸ Cubleșan, Constantin: Bunicul și-o lacrimă de fată, en TRIBUNA, 20, nr. 49, 2 decembrie 1976, p. 3.

Ana, técnica de profesión, estaba a punto de descubrir el secreto. Los que están en peligro intentan librarse de ella, aunque no piensan matarla.

TUDOR POPESCU (1930-1999)

Tudor Popescu, dramaturgo y prosista, debuta con un libro de acción dirigido a los jóvenes (**Ultima aventură – La última aventura**, 1957), que narra las peripecias de un grupo de amigos que viajan por España o por la selva brasileña a finales del siglo XIX. Le sigue la novela **Un băiat privește marea... (Un joven mira el mar...)** en 1960, donde empezamos a percibir clichés socialistas en las experiencias que atraviesa el protagonista, que terminan por orientarle políticamente. Las novelas que le siguen, también con claros matices ideológicos, son o bien de espionaje y policíacas - **Drum fără întoarcere (Camino sin vuelta atrás)**, 1963, **Vulpea simte capcana (El zorro percibe la trampa)**, 1964, **Ecuția cu trei necunoscute (La ecuación con tres incógnitas)**, 1965, „**H.W.**” **își caută umbra (“H.W.” busca su sombra)**, 1965, **Brățara de cretă (La pulsera de tiza)**, 1966, **Doi domni fără umbrele (Dos señores sin paraguas)**, 1971, **Turistul siguratic (El turista solitario)**, 1974, o con elementos históricos - **Un dac la Roma (Un dacio en Roma)**, 1967, **Cel mai isteț, cel mai viteaz (El más agudo, el más valiente)**, 1978. En 1976 debuta en el teatro con la obra **Uneori liliacul înflorește spre toamnă (A veces la lila florece hacia el otoño)**, y a partir de este momento se dedica a este género, donde tiene mucho éxito. De hecho, entre 1976 y 1984 se ponen en escena no menos de 17 obras suyas. Es muy prolífico en este campo, ya que hasta 1992 escribe otros 47 textos.

En cuanto a la prosa policíaca, Popescu tiende a tratar temas de espionaje en novelas que tienen mucha acción y muestran gran imaginación, como observa Emil Manu³¹⁹, ya que el autor no se contenta con aclarar un enigma policíaco, con describir un expediente o un caso de espionaje, sino que va

³¹⁹ Manu, Emil: Retrospectiva romanului polițist românesc (26), en PENTRU PATRIE 33, nr. 9, septembrie 1982, pp. 28-29.

complicando la acción usando su habilidad literaria. Complicar la acción se traduce, por un lado en el aumento del interés del lector y, por el otro, en la impresión de artificio literario, pudiéndose decir que Tudor Popescu consigue equilibrar el plano policíaco con el imaginativo y literario.

Popescu, al igual que muchos otros autores rumanos del género policíaco, crea un personaje que será protagonista de varias de sus novelas, el capitán Dima, al que encontramos, por ejemplo, en la novela „**H.W.**” **își caută umbra**. La trama de esta novela empieza cuando la compañía “Alcoolul” de Bucarest recibe un pedido importante de distintos tipos de alcohol de un hombre de negocios alemán, Hans Wilman, que lleva un bar en la República Federal de Alemania. Lo que le llama la atención al director de la fábrica es que el alemán dice que va a pagar la cantidad entera en lei (la moneda rumana) y decide avisar a la Securitate, a la vez que enviar a un hombre suyo a contactar con Wilman. Lo que no cuadra, teniendo en cuenta las leyes rumanas en cuanto a la circulación de la moneda nacional, es cómo puede tener un extranjero una cantidad de lei tan grande. El enigma se aclara en el final del libro, después de que el capitán Dima resuelve otros casos que no tienen, aparentemente, relación con Wilman, y descubre que un contable de Bucarest, George Frânculescu, que es en realidad hermano de Wilman, estaba involucrado en un delito de falsificar carnés de la CEC³²⁰. Las grandes sumas de dinero que resultaba de estas falsificaciones se le enviaban a Wilman.

Como afirma Manu, hasta el desenmascaramiento del espía, el lector pasa por episodios que a primera vista son independientes y que aumentan el interés enigmático del libro.

*Podemos decir que la originalidad de la literatura policíaca de Tudor Popescu consta de esta técnica del despiste lógico a través de la forma en la que encadena los episodios.*³²¹

³²⁰ CEC: Casa de Economii și Consemnațiuni institución bancaria pública fundada en 1864.

³²¹ Manu, Emil: Retrospectiva romanului polițist românesc (26), Op.cit., p. 29.

En el caso de otra de sus novelas, **Doi domni fără umbrele**, que también trata un tema de espionaje, Manu resalta la novedad estructural, puesto que el espía le es presentado al lector en las primeras páginas. A lo largo de la novela, se siguen sus hechos y su captura final, es decir, el autor usa la técnica inversa: en lugar del enigma total, se nos desconfirma al comienzo el elemento más conspirativo, sin que el interés del libro sufra.

En cuanto al estilo, Manu considera que Popescu no hace uso exclusivo de la técnica, sino que demuestra que la literatura policíaca es, al fin y al cabo literatura.

MIHAI TUNARU (1931-1989)

Mihai Tunaru debuta con historias cortas en 1959 y se dedica al reportaje hasta 1967, cuando publica su primera novela, **Solo en mi contra**. En esta novela y en las siguientes, Tunaru demostrará su habilidad en la introspección. Siempre ubicará a sus personajes en espacios cerrados, donde analiza su comportamiento. En la primera novela se trata de un grupo de deportistas concentrados durante unos días. El protagonista no encuentra su sitio, ya que es una especie de intelectual entre deportistas (al igual que un deportista entre intelectuales) y oculta su sensibilidad bajo una máscara de cinismo. En su segunda novela, **Estaciones en los campos del desorden**, 1969, analiza el comportamiento de la gente en situaciones límite. En este caso, se trata de un grupo de soldados que durante la Segunda Guerra Mundial viajan en un tren “fantasma”, lo que les obliga a vivir en un espacio muy limitado y sin salida. En **El conquistador**, la acción transcurre en un asilo de enfermedades mentales, donde todo es incertidumbre y confusión y donde, no obstante, la gente intenta encontrar su lugar.

Entre sus títulos nos gustaría destacar los siguientes: **Poarta spre 1.000 de coline (La puerta hacia 1.000 colinas)**, 1963, **Corturi în Pamir** (Tiendas de campaña en Pamir) (în colaborare cu Sorin Ciulii), 1965, **Singur contra mea** (Solo en mi contra), 1967, **Stații în câmpiile dezordinii (Estaciones en los campos del desorden)**, 1970, **Appassionato**, 1979, **Cuceritorul (El**

conquistador), 1979, **O, Prometeu** (¡Oh!, **Prometeo**) 1982, **Șarpele împăcării noastre** (**La serpiente de nuestra reconciliación**), 1985.

La novela **Appassionato**, su única novela policíaca, está escrita en forma de diario; el diario de un alumno de la escuela de oficiales de la Milicia que hace sus prácticas en una comisaría en Bucarest. Como observa Emil Manu³²², el protagonista, Lucian David Dinulescu, registra todo: sus impresiones sobre la ciudad, sus contactos con los familiares (especialmente con su abuelo al que no había conocido), sus encuentros con la novia, Simina, los retratos de los oficiales con los que trabaja en sus prácticas, las misiones en las que interviene, etc. La trama policíaca principal es la investigación de la muerte de la cantante Marieta Popovici (a la que el abuelo del joven la había amado), en la que Lucian David Dinulescu interviene directamente pero, según Manu, más allá de éste tema principal, el diario está repleto de temas policíacos menores, esenciales para desvelar el universo del oficial de Milicia. No sólo el universo del protagonista, sino en general, del oficial como tipo de personaje, ya que a menudo las novelas policíacas presentan al oficial como el héroe dotado de inteligencia, razonamientos lógicos, atrevimiento, tacto, talento, etc., que investiga casos impactantes, pero cuya vida cotidiana queda desconocida para el lector. Mihai Tunaru, no obstante, da protagonismo precisamente a estos detalles que llenan la biografía de sus protagonistas, presentando no la aventura del oficial en prácticas, sino la vida de los oficiales.

ILIE TĂNĂSACHE (1931)

Autor de historias cortas, reportajes, novelas para niños y jóvenes; entre sus títulos destacan los volúmenes de historias cortas **Prin parbriz râdea o fată** (**A través del parabrisas sonreía una chica**), 1955, **Timpul fără cusur** (**El tiempo sin defecto**), 1967, **Ape fără maluri** (**Aguas sin orillas**), 1967,

³²² Manu, Emil: Retrospectiva romanului polițist românesc (16), en PENTRU PATRIE 32, nr. 11, noiembrie 1981, p. 28.

Înainte de ultima căderi (Antes de la última caída), 1969, las novelas infantiles **Bomba din fort (La bomba de la fortaleza)**, 1971 y **Amiralul și pirații (El almirante y los piratas)**, 1974, los volúmenes de reportajes e historias cortas **Ziua a început la amiază (El día empezó al mediodía)**, 1970, **Azor cel verde (Azor el verde)**, 1972, **Altitudinea curajului (La altitud del coraje)**, 1974, **Mâine, cu multă dragoste... (Mañana, con mucho amor...)**, 1976, **Cu tata la volan (Con papá al volante)**, 1978, o la novela policíaca **Palmyra cere rendez-vous (Palmyra pide rendez-vous)**, 1972.

Siguiendo a Manu³²³, toda la obra de Tănăsache tiene una gran carga de aventura; en **Aguas sin orillas**, por ejemplo, el narrador – un niño – cuenta y reconstruye la biografía heroica de un pueblo en el momento dramático de lucha contra las fuerzas de la naturaleza (unas terribles inundaciones); en las novelas infantiles, los protagonistas se ven involucrados en aventuras sorprendentes dentro de un universo enteramente infantil.

Palmyra pide rendez-vous trata el tema de espionaje industrial. La trama empieza con un accidente de tráfico a cierta distancia de la capital, en el cual chocan dos automóviles. Como resultado, uno de los conductores muere, mientras que el otro (Ducu Flavian), muy grave, es transportado al hospital. Al inspeccionar los coches, los milicianos encuentran escondida en el vehículo conducido por Ducu una película que contiene datos tecnológicos secretos. Es alertada la Securitate, que descubre la unidad industrial de donde habían robado los datos y van reconstituyendo las relaciones de Ducu partiendo de las frases ininteligibles que éste pronuncia en su agonía de las cuales se entienden únicamente dos nombres: Miruna y Palmyra. Miruna resulta ser la novia de Ducu, vendedora en una floristería de Bucarest, quien entrega a los oficiales una caja que contiene la correspondencia del chico y que ayuda a los investigadores a esclarecer el enigma. La originalidad de esta novela estriba en la falta de una

³²³ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (29), en PENTRU PATRIE, 33, nr. 12, decembrie 1982, p. 29.

investigación propiamente dicha, ya que en el fondo se van descubriendo hechos, se sigue a los personajes del delito con una hábil táctica de envolvimiento, se hacen deducciones y se describen los ambientes en los que se mueven los protagonistas.

Manu apunta también a la forma en la que son contruidos los investigadores que usan su intuición para llegar a los puntos vulnerables de los investigados. El equipo está formado por el comandante Bira (excelente conocedor del ambiente intérope), otro oficial conocido como “Archivero”, gran investigador de los archivos y el coronel Negomireanu, hábil director de cine de aventuras. Manu concluye su artículo considerando que la novela **Palmyra pide rendez-vous** es, en el fondo, un libro de vacaciones.

ȘTEFAN OPREA-1932

Prosista, dramaturgo, poeta, crítico de teatro, periodista y colaborador con varias revistas culturales, Oprea ha mostrado tener varias facetas en el terreno literario. De entre sus títulos de teatro y crítica teatral o cinematográfica mencionaríamos los siguientes: **Balansoar pentru maimuțe** (**Balancín para los monos**, 1972), **Statui de celuloid** (**Estatuas de celuloide**, 1972), **Filmul. Vocație și rutină** (**La película. Vocación y rutina**, 1974), **Martor al Thaliei** (**Testigo de Thalia**, 1979), **Căderea păsării de seară** (**La caída del pájaro nocturno**, 1982), **Din fotoliul 13** (**Desde la butaca número 13**, 1986), **Diorame cinematografice** (**Dioramas cinematográficos**, 1986), **Chipuri și măști** (**Rostros y máscaras**, 1996), **Eminescu, omul de teatru** (**Eminescu, el hombre de teatro**, 2000), **Viața și dragostea într-o vilă stil** (**La vida y el amor en una casa con estilo**, 2001), etc. Aunque haya debutado con versos, ya en 1957, muy pronto se ve atraído por la literatura policíaca y escribe dos novelas mostrando una verdadera habilidad técnica. Muy alejadas de los parámetros comunes, **Procesul manechinelor** (**El juicio de los maniqués**, 1975) y **Plus sau minus infinitul** (**Más o menos el infinito**, 1978) enlazan el hilo de la investigación

con la observación psicológica. El aspecto detectivesco que propone el autor no es sólo el deporte de la inteligencia, sino más bien una incursión más allá de las apariencias. Un aspecto que ha sido resaltado es la teatralidad de sus novelas policíacas, lo cual es bastante lógico, teniendo en cuenta su cercanía al teatro y sus profundos conocimientos en este terreno. En **El juicio de los maniqués** se desarrolla una escenificación, los personajes “juegan” a hacer un juicio e interpretan unos papeles más o menos cercanos a la verdad de los hechos reales. Tenemos que guardar en la mente el hecho de que la idea de juego es recurrente en sus obras de teatro, que componen, probablemente, la parte más importante de su creación literaria. Todos ellos se encuentran en una cabaña, cerca de la casa del respetado profesor Soran. Después del crimen ocurrido en la casa del profesor, el juicio se repite, y el inculpado, real esta vez, será descubierto por los jóvenes alojados en la cabaña. Como observa Liviu Leonte,

*En paralelo con el núcleo de la cabaña, el escritor presta atención también a otros hilos de la enredada situación. En la casa del profesor Soran, donde habían matado a Martha Nicolescu, el esclarecimiento de la inocencia del profesor y su mujer, descubre no obstante una culpabilidad de otra naturaleza. El profesor se nos desvela como un ser egoísta que ha aniquilado poco a poco la personalidad de la joven a la que ha explotado para sus propias publicaciones, para rellenar el vacío del lado científico de su personalidad, de la misma manera que su mucho más joven esposa, Livia, le tenía que rellenar el vacío afectivo.*³²⁴

Según Leonte, Oprea posee la técnica segura de la construcción de personajes tipo de la novela policíaca, que necesitan la claridad y la reducción a unas pocas características dominantes, al igual que la técnica de la ambigüedad en la acción, mantenida hasta el esclarecimiento final. Sus héroes atraviesan un sinfín de aventuras llenas de sorpresa y de suspense, y tampoco faltan los golpes de efecto o los vuelcos de situación.

³²⁴ Leonte, Liviu: Dürrenmatt si continuatorii, en CRONICA, 9, nr. 16, 19 aprilie 1974, p. 2.

Una caracterización de los personajes más detallada encontramos en su segunda novela policíaca, **Más o menos el infinito**. Por un lado, como observa Emil Manu, está la imagen del capitán Morărescu, bien definida, al que percibimos como extremadamente paciente, con una especial habilidad a la hora de buscar argumentos y una perspicacia digna de un científico.

*... el oficial de la Securitate duda – como un investigador científico, como un especialista de laboratorio – de los resultados a los que llega y retoma una y otra vez su experimento. Sólo de esta manera llega a descubrir al culpable.*³²⁵

En el primer plano está una acción de espionaje realizada por un tráfuga, Vurdea, ahora llamado Würtz, que se hace con la fórmula de un medicamento milagroso contra el cáncer, descubierto por un químico eminente, Vistrian Bratu. En paralelo con la acción principal, se sigue la biografía del químico: condenado en la época anterior, obligado luego a hacer trabajos muy por debajo de su preparación, ofendido, perseguido, por culpa de las ambiciones de unas personas mediocres, es repuesto en sus derechos por el secretario del Partido Comunista del instituto donde trabaja. El mensaje ideológico es claro. Aunque la novela empieza después de la instauración del comunismo, el pasado se proyecta a través de los recuerdos, y el autor hace una presentación crítica de este período histórico.

Como en la anterior novela, Oprea consigue crear una trama entretenida, siempre sorprendente por las pistas que abre el investigador. También por la “fortaleza con la cual desenmascara cierta actitud moral nociva, obviamente, del pasado”³²⁶, ya que a lo largo de la entera novela el autor analiza y critica las costumbres de ésta época pasada.

Como bien observa Manu³²⁷, la tensión en la que se mantiene al lector se debe al hecho de que el acto de espionaje es llevado a cabo con una

³²⁵ Manu, Emil: Plus sau minus infinitul, en PENTRU PATRIE, 29, nr.7, iulie 1978, p. 29.

³²⁶ Ibid., p. 29.

³²⁷ Manu, Emil: Retrospectiva romanului politist românesc (16), Op.cit., p. 29.

discreción perfecta. Se crean una multitud de coartadas impecables, ya que las personas implicadas en la acción o bien no pueden ser sospechadas, o son consideradas irresponsables de sus actos y, como resultado, el infractor es inalcanzable, protegido por una red de hechos y argumentos. Estos hechos obligan al investigador a retomar una y otra vez sus experiencias para dar con el culpable. De este modo, el relato resulta muy entretenido por las pistas iniciadas por el oficial de Securitate, por la fuerza que emplea para desenmascarar esa actitud inmoral característica de la pasada época y, no en último lugar, por la sinceridad con la que se presentan ciertos hechos de la vida de los personajes.

MIRON SCOROBETE (1933) no es literalmente autor del género policíaco, ya que principalmente firma libros de poesía, estudios, reportajes, ensayos, prosa de aventuras para niños o historias científico-fantásticas. Entre sus publicaciones más conocidas mencionaríamos: versos: **Manuscris, Manuscrito**, 1962, **Fântâni, Pozos**, 1966, **Ultima vânătoare de toamnă, La última cacería del otoño**, 1969, **Imperiul unei singurățăți, El imperio de una soledad**, 1987, **Scrisori din Isihia, Cartas desde Isihia**, 1987; estudios y ensayos: **Valahia în Cartea Genezei, Valaquia en el Libro de la Génesis**, 1996, **Norul de martori, La nube de testigos**, 2003, **Dacia edenica, La Dacia edénica**, 2006; prosa: **Meduza, La medusa**, 1976, **Povesti din curtea mea, Cuentos de mi hogar**, 1980, **Trofeul, El trofeo**, 1980, etc.

Su experiencia en otros campos marca el estilo, la manera de construir la trama y los personajes. Como es natural, el que autores consagrados ya en otros géneros se pasen temporalmente a la novela policíaca, algo que, como hemos visto, pasa con mucha frecuencia en la literatura rumana y, a nuestro modo de ver, es un hecho muy positivo, ya que estos escritores traen un soplo nuevo, son capaces de innovar y de ser menos encorsetados por las fórmulas que los que se dedican profesionalmente al género policíaco. Esta

idea es puesta de relieve en la reseña que publica Dan Rebreanu sobre la novela **Meduza**:

*Aún cuando no se trata de innovaciones propiamente dichas, los recién venidos traen al menos un ambiente propio, simple, en un campo con leyes bastante severas, donde “todo se ha dicho” siempre queda algo por decir. Consciente de las dificultades a las que se enfrentan los maestros de la literatura policiaca, Miron Scorobete ni se propone escribir una novela “clásica”. Las primeras decenas de páginas apenas dejan entrever una posible intriga de carácter detectivesco; la aventura es más bien la del espíritu transpuesto en un marco nuevo, incitante por sus notas pintorescas, nada amenazadoras. Poco a poco, a través de elementos levemente visibles, empieza a percibirse una situación insólita y el marco pacífico se convierte en el teatro de un drama, dominado por una pregunta: ¿es, o no culpable el escultor Bogdan de la muerte violenta de Vasile Petre?*³²⁸

Uno de los elementos innovadores de Scorobete, más si tenemos en cuenta el año de aparición de esta novela, 1976, es la creación de un detective improvisado. Como ya hemos comentado en alguna ocasión, si en la literatura extranjera es muy común encontrar el detective privado especializado, experimentado, en el caso de la literatura rumana es impensable encontrar una novela sin la figura del oficial de la policía o de la Securitate, ya que no se corresponde a la realidad y la censura no lo permite en la época que estamos analizando. En **La medusa**, no obstante, el profesor de lengua y literatura rumana Grigore Alexandru, que se encuentra en la playa pasando las vacaciones en un marco idílico, empieza a plantearse preguntas y dudas que le llevan a asumir este papel de detective improvisado. Como observa Rebreanu, la falta de experiencia profesional del detective se suple con la pasión con la que busca la verdad, por su conciencia cívica y por su confianza en la justicia y la verdad, que le conducen a descubrimientos

³²⁸ Rebreanu, Dan: Meduza, en TRIBUNA, 20, número 33, 12 de agosto 1976, p. 2.

sorprendentes. Finalmente, estos descubrimientos serán usados por los órganos oficiales, que culminarán la investigación.

Lo que hace que la novela se lea con gusto es la construcción de la trama, con elementos pintorescos, de misterio y suspense, de ritmo rápido y dinámico que se mezcla con el ambiente poético del estilo. También escribe prosa científico-fantástica: **Femeia venită de sus (La mujer que viene desde arriba)** 1971, **Crâncena luptă dintre „Ate” și „Abile”(La encarnizada lucha entre Ate y Abile)** 1976 y **Marile vacanțe (Las grandes vacaciones)**, 1984.

PETRE VÂRLAN (1934 - 1986)

Coronel de la Securitate, redactor en la revista “Pentru patrie”, escritor, Petre Vârlan debuta en 1965 con la novela policiaca **Drum spre liniște (Camino hacia el silencio)**. Los siguientes libros tienen la misma temática: **Ultima declarație (La última declaración)** 1967, **Nopti albe la judicial (Noches blancas en la policía judicial)**, 1972, **Zborul harpiilor (El vuelo de las arpías)**, 1972, **Baladă pentru locotenent (Balada para el teniente)**, 1975, **Înfrângerea lui Thanatos (La derrota de Thanatos)**, 1977, **Paloma și taifunul (La paloma y el tifón)**, 1979, **Sărutul meu pentru întreaga lume (Mi beso para el mundo entero)**, 1982. Sus novelas se caracterizan por un pronunciado carácter ideológico, al presentar en antítesis a los comunistas y los legionarios – héroes y villanos. El ciclo formado por los volúmenes **Titus Bostan și ziditorii lumii (Titus Bostan y los creadores del mundo)**, 1981 y **Titus Bostan și stupina cu viespi (Titus Bostan y el avispero)**, 1984 entra en el género de novela humorística con matices de ciencia ficción. El protagonista, Bostan, convencido de que su destino es el de cambiar el mundo, inicia un viaje hacia un pueblo cercano pero termina en una isla, La Republica Selena, poblada por seres muy extraños.

El carácter ideológico muy marcado que comentábamos, queda al descubierto en la novela **La derrota de Thanatos**, que cubre un período menos presente en la mayoría de las novelas policiacas o de espionaje

rumanas: 1944-1954, el comienzo de la instauración del nuevo régimen. Según Emil Manu, la novela tiene una estructura dicotómica clarísima: de un lado, el grupo de oficiales de la Securitate que defienden el régimen y por el otro, el grupo de espías, aventureros y campesinos adinerados que maquinan contra éste. Manu considera que este libro se sale del esquema habitual del género. La novedad consta en la

*infiltración bien preparada de los elementos de la Securitate dentro de las filas de los espías y aliados, como una especie de caballos de Troya que terminen destruyendo el grupo desde dentro. Otra novedad, en el plano temático, que trae el libro de Vârlan es la matización a la hora de presentar la acción y a los personajes. Ya no se trata de dos grupos antagónicos y nada más. El autor entra en la presentación de la psicología de los personajes, los espías no son subestimados, sino todo lo contrario: su acción es larga y seriamente estudiada.*³²⁹

Los espías del grupo de Thanatos, en realidad exlegionarios y miembros de los partidos ya ilegalizados del antiguo régimen³³⁰, son lugareños que conocen muy bien la zona:

Liviu Dumitraşcu, antiguo inspector jefe en el ejército de Antonescu, Cristian, comisario en la policía legionaria, Francisc Toscaru, comandante en la legión de gendarmería, son gente “profesional” en la profesión de agredir, los dos primeros llegados del occidente instruidos para dirigir técnicamente la lucha, mientras que el último debe organizar un ejército. Pero el ejército de Toscaru resulta ser una quimera, una horda ridícula de gente reñida con la moral. La pequeña y cómica “revolución” que prueba Cristian en balde es reprimida enérgicamente por los habitantes del pueblo. [...] en cuanto al grupo de los oficiales de la Securitate, éstos son no sólo oficiales, sino también padres, esposos, personas. Con todo el romanticismo revolucionario de la

³²⁹ Manu, Emil: *Înfrângerea lui Thanatos*, PENTRU PATRIE, 29, nr 11, noviembre 1977, p. 28.

³³⁰ Los dos partidos históricos: El Partido Țărănist, El Partido Conservator.

*época en la que accionan, la época de comienzo del socialismo en Rumanía, no caen en lo idílico y en esto consta, principalmente, el interés estético de la novela.*³³¹

En otra reseña que nos ha sido posible encontrar, firmada por Dumitru Solomon, que anuncia la aparición de la novela **La paloma y el tifón**, comprobamos que el profundo carácter ideológico sigue brotando en las páginas de Petre Vârlan. La novela refleja la lucha de los patriotas rumanos contra el fascismo, contra las hordas legionarias, contra la presencia de las tropas alemanas hitlerianas y contra la guerra antisoviética. Como matiza el reseñador, los elementos característicos del género (persecuciones, disfraces, ambigüedades de comportamiento) dan ritmo a la acción y la complican incesantemente.

*Pero esencial en este libro es la imagen de la lucha. Un pueblo entero, un pueblo con tradiciones de generosa humanidad, que se opone encarnizadamente a la oscuridad y a la brutalidad, defiende su dignidad y libertad ante el crimen, ante el odio desatado, ante las tentativas de avasallamiento moral y político. Obreros, trabajadores del ferrocarril, intelectuales, militares, unos luchando en nombre de un futuro comunista, otros en nombre de un pasado heroico, se encuentran en el mismo lado de una barricada, armas en mano oponiendo resistencia al monstruo fascista.*³³²

LEONIDA NEAMȚU (1934-1992)

En cuanto a su actividad literaria, nuestro autor debuta en 1960 con un volumen de poemas **Cântecul constelațiilor (El canto de las constelaciones)**, seguido por otro, también de poemas, **Ochii (Los ojos)** en 1962. En 1965 publica su primer libro de prosa, **Celălalt prezent (El otro**

³³¹ Manu, Emil: Înfrângerea lui Thanatos, Op.cit., p 28.

³³² Solomon, Dumitru: Paloma și taifunul, PENTRU PATRIE, 30, nr. 10, octombrie 1979, pp. 28- 29.

presente) que es una historia sobre jóvenes, un tipo de “prosa analítica”³³³. Le siguen **Febră de origine necunoscută (Fiebre de origen desconocido)**, 1967, **Casa Isolda sau cutremurul (La casa Isolda o el terremoto)**, 1973, también prosa de análisis cuyos personajes, sobrevivientes del terremoto bélico, están enmarcados en una condición humana que tiene que ver con el destino y la aventura. Emil Manu cita también sus libros para niños **Frumusețea pietrei nevăzute (La belleza de la piedra no vista)**, 1965 y **Comoara locotenentului Balica (El tesoro del teniente Balica)**, 1975. Los demás títulos de Leonida Neamțu pertenecen a los campos de los libros de aventura y policíacos. Los más conocidos de su creación policíaca y de aventura son: **Toporul de argint (El hacha de plata)**, 1964, **Aventură și contraaventură (Aventura y contraaventura)**, 1966, **Chirie pentru speranță (Alquiler para esperanza)**, 1968, **Întoarcerea focului (El retorno del fuego)**, 1968, **Înotătorul rănit (El nadador herido)**, 1969, **Terra Orr**, 1969, **Moartea cu o floare de nu mă uita (La muerte con una flor de nomeolvides)**, 1970, **Știi, Lavinia, caracatițele... (Sabes, Lavinia, los pulpos...)**, 1970, **Teroare pentru colonel (Terror para el coronel)**, 1971, **Jurnalul oficial al misiunii Scorbowski, cele patru caiete și contraspionajul (El diario oficial de la misión Scorbowski, los cuatro cuadernos y el contraespionaje)**, 1971, **Acoperiș cu demoni (Tejado con demonios)**, 1973, **Blondul împotriva umbrei sale (El rubio contra su sombra)**, 1973, **Norii de diamant (Las nubes de diamante)**, 1974, **Speranță pentru marele vis (Esperanza para el gran sueño)**, 1975, **Narațiuni detectiv (Narraciones detectivescas)**, 1978. Otra obra que llama la atención es el libro publicado en 1978 que presenta los hechos desde un punto de vista fantástico, manejando con virtuosismo la confusión entre los planos real y fantástico, alcanzando un tipo de narrativa parabólica.

Resulta interesante, en primer lugar, la modalidad constructiva de la colección:

³³³ Manu, Emil: Retrospectivă a romanului polițist românesc (11), en *PENTRU PATRIE*, 32, nr. 6, iunie 1981, p. 28.

Leonida Neamțu imagina un tipo de "Hanul Ancuței"³³⁴, evidentemente policiaco, donde se bebe vino y se cuentan recuerdos y aventuras con un contenido adecuado. Uno de los que narran es un exdetective privado (el señor V), otros sólo personajes policiacos en busca de un autor.³³⁵

Dentro del volumen **Narațiuni detective** los títulos que más le llaman la atención son **Noaptea lupilor (La noche de los lobos)** y **Barul negru de la Casablanca (El bar negro de Casablanca)**, dos tipos totalmente distintos, pero muy bien contruidos. **Noaptea lupilor** es un cuento policiaco fantástico que, según Emil Manu, resulta increíble a los lectores sin sentido de humor. Se trata del asesinato del guardia forestal Lambă pero, curiosamente, en la investigación se reúne el bosque entero: los robles, los lobos, las ardillas, las martas, etc. El criminal, un alpinista celoso, hace que el culpable parezca un lobo que faltaba de la reunión, ya que utiliza unas patas de este animal para dejar huellas. Los demás lobos ayudan al sospechoso a desenmascarar al verdadero culpable. Sobre esto, Manu concluye:

Obviamente, la narración no es una exposición fluida, sino más bien un guión, un coloquio fantástico donde se debate la veracidad de los hechos; en este cuento lo fantástico hace borrosos los acontecimientos narrados, creando una confusión fértil en el plano estético, y consigue imponer símbolos.³³⁶

La otra narración que llama la atención, **Barul negru de la Casablanca**, es, según leemos en el mismo artículo, una farsa que se basa únicamente en la imaginación, en algunas combinaciones inteligentes, en ironía y en

³³⁴ "**Hanul Ancuței**" (**La Venta de Ancuta**), 1928, es el título de una narración de Mihail Sadoveanu (1880-1961) que utiliza la técnica de cuento dentro de cuento; se trata pues de una serie de nueve narraciones cortas que tienen en común la Venta por donde desfilan variadas tipologías. Los acontecimientos que se cuentan se ubican en un tiempo histórico no determinado y la Venta adquiere papel de personaje principal y simboliza Moldavia, país de gente sencilla, con costumbres arcaicas. Sadoveanu ya había trabajado esta técnica unos años antes en "**Crâșma lui Moș Precu**", (**La taberna del Tío Precu**), publicada en 1904. Fuera de la literatura rumana, el ejemplo más parecido en cuanto a la técnica y la construcción de una variada tipología de personajes y también de caracterización de la época sería **Canterbury Tales** de G. Chaucer.

³³⁵ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (11), Op.cit, p. 28.

³³⁶ Ibid., p. 28.

acontecimientos que oscilan entre la veracidad y el imaginario grotesco. Por todo ello, Emil Manu considera que Leonida Neamțu destaca no sólo por el estilo que utiliza, sino también por su intento de modernizar el género policíaco. Como resultado de este intento, “no hay que leerlo como a un autor policíaco corriente, no hay que confundirlo siempre con un creador de prosa policíaca habitual.”³³⁷

Los títulos posteriores incluyen: **La Goulue dansează cu Chocolat (La Goulue baila con Chocolat)**, 1979, **Speranță pentru speranță (Esperanza para la esperanza)**, 1980, **Strania poveste a „Marelui Joc” (La extraña historia del “Gran Juego”)**, 1982, **Legenda cavalerilor absenți (La leyenda de los caballeros ausentes)**, 1984, **Balada căpitanului Haag (La balada del capitán Haag)**, 1984, **Orhidee pentru Marifelis (Orquídeas para Marifelis)**, 1986, **Curbura dublă a infinitului (La doble curvatura del infinito)**, 1988, **Deodată, inevitabilul (De repente, lo inevitable)**, 1990.

ROMULUS COJOCARU - 1934

Ha empezado escribiendo versos en 1969 y es autor de prosa policíaca, pero también de novelas en las que se refleja la vida en el campo de Oltenia, su región natal. Se ha dicho de Cojocaru que sabe usar un lenguaje muy auténtico, pintoresco y vivo. Algunos de sus títulos más conocidos son: **Apărătorul se apără (El defensor se defiende)**, 1974, **Flori de mac (Flores de amapola)**, 1975, **Apărătorul în derută (El defensor desconcertado)**, **Apărătorul acuză (El defensor acusa)**, 1981, **Vorbele vântului (versos)**, **(Las palabras del viento)**, 1981, **Ristea împărat (Ristea el emperador)**, 1984, **Împărații (Los emperadores)**, 1985, **Nunta (La boda)**, 1986, **Întoarcerea (El regreso)**, 1987, **Poveste (novela de amor)**, **(Cuento)**, 1988, **Părinții (Los padres)**, 1989, **Apărătorul și zeița (El defensor y la diosa)**, 1992, **Noaptea lupilor (La noche de los lobos)**, 1993, **Femeia, precum un**

³³⁷ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (11), Op.cit., p. 28.

șarpe (La mujer como una serpiente), 1994, Pasărea albă(El ave blanca), 1997, Cuibul de rândunică (El nido de golondrina), 1998, Duminica Floriilor (El Domingo de Ramos), 1999, Cura lumii (La curación del mundo), 2000, Telurice (Telúricas), 2001, Poezii (Poesías), 2002, etc.

Como autor de novela policíaca, Romulus Cojocaru crea una serie de novelas que presentan una novedad desde el punto de vista del esquema de la acción detectivesca: una intervención muy activa de la defensa, una defensa que no se inmiscuye en la labor de la milicia, sino que la apoya. El protagonista es Nicolae Nicolau, abogado defensor. Un ejemplo de ello es la novela **El defensor desconcertado**, donde a los dos abogados que se ofrecen voluntariamente para participar en la acción de seguimiento “les falta la técnica del rastreo y el olfato necesario. Finalmente, su „acción” se subordina a la táctica y estrategia de los órganos especializados.”³³⁸ Quizás no sea casualidad el hecho de que el autor sea abogado de profesión, el que haya llevado al terreno literario los conocimientos prácticos de los que dispone.

*La serie basada en el tema del „defensor” supone una innovación, pero se arriesga, como innovación, a tratar siempre una acción y un personaje secundario ya que, como es normal, la acción principal y los personajes son realidades bien determinadas por el sentido y la razón de las cosas. En el seguimiento de un delincuente, los órganos especializados llegan con más velocidad y más certeza a descubrir la verdad.*³³⁹

En otro artículo³⁴⁰, Manu observa que el abogado Nicolae Nicolau se ve involucrado en la investigación sin querer y se convierte en ayudante de los órganos habituales de investigación, algo difícil de imaginar a primera vista, pero que resulta verosímil en las páginas de Cojocaru; además consigue que el papel del abogado no doble inútilmente al de los investigadores. Para

³³⁸ Manu, Emil: Apărătorul în derută, en PENTRU PATRIE, 30, nr. 6, iunie 1979, pp. 28-29.

³³⁹ Ibid., pp. 28-29.

³⁴⁰ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (28), en PENTRU PATRIE, 33, nr. 11, noiembrie 1982, pp. 28-29.

poder hacerlo, el autor dota a su protagonista de características y manías típicas de detective, e incluso le da un ayudante, en persona del joven abogado en prácticas Lucian Stancu. Los dos se ven inmersos en situaciones imprevistas, a menudo en peligro, de las cuales consiguen salir usando sus intuiciones jurídicas, a diferencia de los investigadores profesionales, que echan mano del método deductivo y de las pruebas.

A diferencia de otros autores del género, Cojocaru nunca parte de casos reales; los hechos de sus novelas son ficción. Este modo de tratar los hechos literarios es una réplica a la novela policíaca demasiado técnica, demasiado fiel a los casos reales, demasiado relacionada con hechos verdaderos.

Cojocaru destaca como buen narrador, buen organizador de las etapas de la acción para aumentar el interés del lector. La trama suele estar bien construida.

ION ARAMĂ (1936-2004)

Coronel, escritor, publicista, dedica su obra al soldado, al ejército al que ama profundamente. Según testimonios de sus compañeros, destacaba por la honestidad con la que contaba los hechos y por el empeño que ponía en descubrir un fragmento de luz dentro del ser humano, aún en los momentos más dramáticos de la historia. Entre sus libros citaríamos los siguientes: **Ne-așteaptă marea (El mar nos está esperando)**, 1968, **Cu bricul Mircea in jurul Europei (Con el bricbarca Mircea alrededor de Europa)**, 1970, **Rapsodie albastră (Rapsodia azul)**, 1971, **Furtuna albă (La tormenta blanca)**, 1972, **Alarmă la dana zero (Alarma en el muelle cero)** 1975, **Câmpia de foc (La llanura de fuego)**, 1978, **Oamenii visează trandafiri (La gente sueña con rosas)**, 1979, **Stânca speranței (El peñón de la esperanza)**, 1980, **Strada ancorei (La calle del ancla)**, 1982, **Am fost cu toții soldați (Todos fuimos soldados)**, 1985, **Poligonul cu trandafiri (El polígono con rosas)**, 1987, **Detașamentul Călina (El destacamento**

Călina), 1989, Pericol în amonte (Peligro río arriba), 1990, Singur împotriva lui Ceaușescu (Solo contra Ceaușescu), 1991, Mareșalul și soldatul (El mariscal y el soldado), 1992, Soldații ultimei șanse (Los soldados de la última oportunidad), 2002, etc.

En la revista Pentru Patrie encontramos un artículo firmado por Emil Manu, que reseña la aparición de su novela **Alarma en el muelle cero**. Manu destaca algunos aspectos positivos de la novela de espionaje de Aramă: la construcción original (puesto que casi toda la acción transcurre fuera del punto de interés, es decir, el instituto de investigaciones militares navales), la naturalidad con la que se desarrolla la acción y se encadenan los hechos presentados, la retratación de los personajes, etc.

En este caso se trata de la invención de un torpedo teledirigido por ultrasonidos que, por su enorme importancia se convierte inmediatamente en el objeto del deseo de agencias extranjeras de espionaje. En su empeño de hacerse con el proyecto, guardado cuidadosamente en el instituto, éstos no dudan en echar mano de “tránsfugas desesperados que reciben esta misión como una salvación, espías profesionales camuflados de agentes comerciales (el caso del señor T.), o de ingenuos colaboradores del instituto de investigaciones.”³⁴¹

En palabras de Manu, el autor no peca por subestimar las fuerzas de los espías, y tampoco por sobreestimar las cualidades y la habilidad de los órganos de la Securitate. A la hora de construir los personajes, Aramă no los estiliza excesivamente, y tampoco los saca de su contexto natural, del marco de sus relaciones sociales. Así, por ejemplo, observa Manu, el capitán Mateescu (el principal autor de la invención) es retratado como apasionado por sus cálculos, pero también es provisto de “un comienzo de biografía erótica”³⁴². El capitán Andone, casado y con hijo, tiene una relación extramatrimonial con una joven guapa, que le pone en la situación de elegir

³⁴¹ Manu, Emil: Alarmă la dana zero, en PENTRU PATRIE, 27, nr. 4, aprilie 1976, p. 28.

³⁴² Ibid., p. 28.

entre su amor y la invención y, como consecuencia, llega a estar en contacto con los espías. El oficial de Securitate Budescu, en un intento de obligar a la administración a endurecer las medidas de seguridad del instituto, va más allá de sus obligaciones y escenifica una tentativa de robo de los documentos.

Todos estos ejemplos demuestran, una vez más, las cualidades de novelista de Aramă, ya que consigue evitar las soluciones técnicas esquemáticas características del género.

IOAN IANCU (nacido en 1936)

Autor de prosa en general, y de prosa policíaca, Ioan Iancu ha despertado el respeto de algunos críticos por su sentido común, por sus cualidades literarias y por el lado educativo de su obra, de la cual mencionaríamos los siguientes títulos: **Acțiunea banana (Acción banana)**, 1974, **Culoarea visului (El color del sueño)**, 1980, **Felis margarita** (1981), **Anotimpuri promise (Estaciones prometidas)**, 1985, **Noroi și stele (Barro y estrellas)**, 1978, **Pasaport pentru niciunde (Pasaporte hacia ningún lado)**, 1990, **Detectiv particular (Detective privado)**, 1991, **Procurorul face recurs (El procurador recurre)**, 1975, **Sabina, te rog în noaptea asta, nu! (Sabina, por favor, esta noche no)**, 1991, **Umbra lucrurilor viitoare (La sombra del futuro)**, 1991.

Cornel Ungureanu destaca precisamente este sentido común en un artículo dedicado a Iancu, titulado Con los pies en la tierra. Añade que la novela de Iancu es optimista en su esencia y que está escrita con una meta muy clara, la de todos los autores de novelas policíacas: escriben con vista a “lo que se debe hacer” para que nuestro espíritu vigile.

Se someten, orgullosos, a la demanda. ¿Se necesitan advertir a los que se dejan olvidados documentos secretos en lugares sin vigilancia? Aparece el autor de novelas policíacas y ofrece el testimonio. ¿Se necesita un libro que muestre que el delincuente

*puede retomar el buen camino gracias a sus compañeros de trabajo? Tenemos la novela, escrita al poco tiempo del veredicto oficial. Lectura entretenida, ágil, la novela policiaca reemplaza con éxito el periódico, la revista, nos abastece con ilustraciones, satisface al pedagogo asustado porque no encuentra en la literatura de los clásicos los ejemplos necesarios para sus demostraciones.*³⁴³

Hemos podido encontrar únicamente una reseña sobre uno los libros de Ioan Iancu, y en general, muy poca información sobre su obra. Pero la reseña a la que hemos hecho referencia es extremadamente laudatoria y merece una referencia más amplia. Se trata de Un prozator-prozator! (¡Un prosista de verdad!) y su autor confiesa que había empezado a leer la novela **Estaciones prometidas**, como lo que pretendía ser, una novela policiaca, pero que terminó descubriendo “una novela como cualquier novela. No me figuro por qué razón se empeña el prosador en mantener con obstinación el régimen de forjar libros de esta clase, de aventuras, cuando sus cualidades (las innatas y las adquiridas) lo ubican, con toda seguridad, entre las filas de los novelistas que se respetan.”³⁴⁴

En **Estaciones prometidas**, el novelista saca a la luz virtudes sólo sospechadas hasta ahora y realiza un fresco muy ambicioso de una humanidad heteróclita, a pesar del hecho de que su trama sea policiaca. Iancu se exhibe como un constructor épico medido, capaz de crear una continua tensión oculta, no tanto del tema en sí, sino de los dramas humanos, a los que examina con ojo analítico, minucioso y lúcido. También sorprende por la interiorización de sus héroes, que se realiza por medio de diálogos o de monólogos interiores, el lector percibe que estos personajes tienen vida íntima y gestos de personas reales. Y también percibe, según Arieșanu, que tiene delante las virtudes certeras de un autor que se ha formado a lo largo de los años y que se ha convertido en un *prosista de verdad*, y no sólo en lo que él pretende ser, un modesto fabricante de novelas policiacas.

³⁴³ Ungureanu, Cornel: Cu picioarele pe pământ, en ORIZONT, 32, nr.38, 25 septembrie 1981, p. 5.

³⁴⁴ Arieșanu, Ion: Un prozator-prozator!, en ORIZONT, 36, nr. 36, 6 septembrie 1985, p. 5.

OLIMPIAN UNGHEREA (1937-2012) debuta con la novela **Bătrâna domnișoară n-are alibi (La vieja señorita no tiene coartada)** en 1976 y continúa con títulos como: **Versiunea maiorului Vlad (La versión del comandante Vlad)** en 1977, una colección de historias, otra colección **Agentă blondă (La agente rubia)**, en 1977, la novela **Testamentul (El testamento)**, 1979, **Spovedania unui spion (La confesión de un espía)**, 1982, **Prizonierul speranțelor (El prisionero de las esperanzas)**, 1983, **Agent secret (Agente secreto)**, 1985, **Egreta Brâncovenilor (La garceta de los Brâncoveanu)**, 1986, **Ultima sută de metri (Los últimos cien metros)**, 1987, **Statueta sfântului Leonard (La estatua de San Leonardo)**, 1990, **Pădurea cu plop argintii (El bosque de los álamos plateados)**, 1991, **Capcană pentru asasen (Trampa para el asesino)**, 1993, **Scară către infern (Escalera hacia el infierno)**, 1997, **Clubul cocoșăților, I-II (El club de los jorobados, I-II)**, 2000, **Prețul tăcerii. Confesiunile criminalistului Andrei Zavera, (El precio del silencio. Las confesiones del criminalista Andrei Zavera)**, 2002, **Agonia. Confesiunile criminalistului Andrei Zavera (La agonía. Las confesiones del criminalista Andrei Zavera)**, 2003, **Misterele templului masonic (Los misterios del templo masónico)**, 2004, **Frică și putere (Miedo y poder)**, 2005, **Dicționar explicativ - DEX - masonic, vol. I-II (Diccionario explicativo –DEX- masónico, vol. I-II)**, 2007, **Cheia secretă (La llave secreta)**, 2008.

El autor tiene la intención de crear una serie con un personaje común en muchas de sus novelas policíacas, el capitán de la Securitate Radu Bobeică, buen psicólogo, detective intuitivo con una paciencia y olfato excepcionales, que con cada capítulo acrecienta su originalidad de personaje policíaco. La temática que aborda Olimpian Ungherea es típica para el área del espionaje y del contraespionaje, mientras que, desde el punto de vista de la composición, respeta la estructura de la novela policíaca: detalles chocantes para empezar, seguidos por una gran cantidad de hechos, acontecimientos y conexiones disparatados y, finalmente la decodificación de los enigmas y la solución del

problema. En cuanto a la forma, Ungherea no aborda un estilo neutro, característico de la producción detectivesca, sino que recurre a descripciones llenas de color y muy detalladas de distintos lugares, a retratos complejos y análisis psicológico. Se repite, al igual que en otras novelas de otros autores, el esquema de tres niveles jerárquicos, pero sorprende la profundidad de los personajes, especialmente de dos oficiales de la Securitate y de algún otro personaje. El protagonista, Radu Bobeică, explica qué siente antes y después de cada caso, habla de cómo se enfrenta a la investigación y lo hace de una manera muy natural, afloran emociones, dudas, tristeza:

*Con cada caso que tenía que resolver, vivía siempre la emoción del comienzo. El escalofrío del primer caso. De lo desconocido. Junto con las siete clásicas preguntas - ¿dónde? ¿qué? ¿cuándo? ¿por qué? ¿con qué? ¿cómo? y ¿quién? – que tenía que responder con meticulosidad y precisión para la elucidación del caso en cuestión, empezaba, en realidad, un nuevo camino. Desconocido hasta el momento. Un camino siempre diferente. Enigmático. Y de este misterio él tenía que arrancar las siete clásicas respuestas, y eso no lo podía hacer más que empezando, con cada caso, desde el principio. Con pasión, con empeño, con tenacidad y, obviamente, con la siempre presente inquietud provocada por la confrontación con lo desconocido.*³⁴⁵

No se alegraba mucho cuando resolvía un caso. Trabajaba con personas. Y un caso resuelto por él – una persona – significaba para otras personas la cárcel, muchos años, muchísimos años de cárcel, o incluso el pelotón de fusilamiento. La profesión de contraespía es dura. El espionaje no es ninguna bagatela, constituye, en todo el mundo, uno de los delitos más graves, si no el más grave. Y el contraespionaje no es una simple aventura, al fin y al cabo no hay ninguna aventura, hay cálculo, hay profesión, hay lucha, hay arte también – quizás tiene algo de aventura también -, pero, de

³⁴⁵ Olimpian Ungherea: **Bătrâna domnișoară n-are alibi**, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1976, pp. 32-33.

*cualquier manera, hay mucha tristeza en todo ello. Algunas personas mueren durante la lucha, otras serán condenadas a largos años de cárcel, otros saben que morirán pronto. Esto es lo que se llama un caso resuelto, un expediente cerrado.*³⁴⁶

Como en otros casos, cuando los autores crean personajes redondos, llama la atención el hecho de que en esta novela, excepto la vieja señorita, quizás el personaje menos desarrollado, no hay entre los demás personajes ninguno totalmente malo. De hecho, a medida que el lector conocerá otras personas implicadas en la trama de espionaje, que participan activamente en el intercambio de información, sentirá empatía con algunos de ellos, ya que los percibe como débiles, involucrados en el delito no por maldad, sino por causas externas, por circunstancias desfavorables. Es el caso de una camarera, Larisa Ticlete, una mujer de una moral dudosa que había sido captada por la agencia tras ser víctima de una trama, convencida que había atropellado mortalmente a un joven y sometida al chantaje. Cuando, por fin, reconoce todos los hechos, intenta explicar por qué lo hacía.

Siempre he respetado mi palabra, según el trato... Hasta hoy, cuando ha dicho usted aquella palabra tremenda: es-pi-o-na-je. ¡Es lo que soy, capitán! Soy una canalla ordinaria, vendo y compro cualquier cosa, hasta los sentimientos, sólo por ganar algo, pero no hago espionaje. Mi madre se murió cuando era una chiquilla. Me he criado como un desecho en casa de unos parientes, pobres también. Mi padre se había muerto antes, por tisis después de la guerra. Tuve, en la infancia, una vida de miseria absoluta. Llevo aún muchas llagas en mi alma. ¡Pero traidora no soy! Sé lo que piensa usted ahora “¡mira esta fulana qué palabras mayores dice!”

*El capitán Petre Stolnicu se vio obligado a reconsiderar, al menos parcialmente, algunas antiguas opiniones sobre cierta clase de mujeres.*³⁴⁷

³⁴⁶ Olimpian Ungherea: Op.cit., p. 153.

³⁴⁷ Ibid., p. 84.

El tema de esta novela es la recreación de una red de espionaje alrededor de una vieja señorita, Elena Zărnescu, presentada como un personaje inofensivo, común, que no participa de ninguna forma en la vida social o política. Poco a poco, esta mujer se convierte en el punto de encuentro de ciertas muertes violentas acaecidas en diferentes ciudades, que desvelan su lado oculto de espía. Su actividad delictiva se basaba sobre una coartada de comportamiento, posición social, edad y profesión, de aquí el título de la novela.

El talento del autor consta en su capacidad de no desvelar en absoluto las intenciones de los investigadores y de guardar hasta el final el misterio de la espía. En las demás composiciones, el capitán Radu Bobeică se seguirá enfrentado a distintas redes de espionaje que le permitirán demostrar la importancia del trabajo en equipo y la fuerte convicción ideológica del héroe.

En cuanto a la estructura de las novelas de Ungherea, Emil Manu³⁴⁸ considera que es la clásica: unos hechos chocantes al comienzo, seguidos de un cúmulo de acontecimientos y finalmente la aclaración del enigma. La forma, en cambio, está muy cuidada, ya que encontramos descripciones vivas, retratos complejos y análisis psicológico en lugar de un estilo neutro.

En una novela posterior, **El testamento** (1979), comprobamos que la estructura es la clásica, ya que el comienzo es el descubrimiento de una muerte (que puede ser o bien suicidio, o asesinato). El lector acompaña al capitán Bobeică en su investigación que parte del análisis del caso Haralambie Vidran, el agrónomo descubierto muerto, y llega a descubrir una red de espionaje dirigida por el fotógrafo profesional Teofil Burileanu alias Georg Adams, excomandante de una unidad de las SS. Cuando el capitán y su equipo empiezan a descubrir a sus cómplices, éste los va matando para que los hilos no conduzcan a los investigadores hasta él. El misterio que se esclarece al final revela unos hechos pasados: las tropas alemanas habían escondido sus archivos secretos durante su retirada en 1944. El agrónomo

³⁴⁸ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (10), en PENTRU PATRIE, 32, nr. 5, mai 1981, pp. 28-29.

había encontrado el mapa que indicaba el sitio exacto donde la habían enterrado, cerca del monasterio Bresnita, y los espías habían podido saber que el código que descifraba el mapa se encontraba en un misal griego en la biblioteca del monasterio.

El personaje central, el capitán, es, como observa Manu, muy bien construido:

*Radu Bobeică es un buen psicólogo, un detective con intuiciones certeras, con buen olfato y, sobre todo, con una paciencia férrea. La confrontación entre el protagonista y el jefe de la red de espionaje le permite a Olimpian Ungherea realizar un capítulo excepcional, algunas páginas dignas de una antología, ya que el capitán desmonta milímetro a milímetro los argumentos “imbatibles” de la defensa de Teofil Burileanu, llegando a desarmarlos por la lógica perfecta de la demostración. Para llegar a este diálogo, convertido posteriormente en discurso final, el capitán y su grupo de colaboradores han tenido que desempeñar un trabajo enorme de persecución y de investigación.*³⁴⁹

VIOREL CACOVEANU (nacido en 1937) debuta con **Fata care spune da (La chica que dice sí)** en 1970. Es un conocido autor de prosa policiaca: **Blondele întotdeauna trișează (Las rubias siempre hacen trampa)**, 1971, **Un coniac pentru o fată (Un coñac para una chica)**, 1973, **Morții nu mint niciodată (Los muertos nunca mienten)**, 1975, **Cu moartea între patru ochi (A solas con la muerte)**, 1977, o de volúmenes de prosa corta. Dos de ellos - **Singurătatea unei femei frumoase (La soledad de una mujer hermosa)**, 1980, **Aprobare pentru un tango (Aprobación para un tango)**, 1982 - han llamado de manera muy especial la atención de la censura y sus ecos en el extranjero han hecho que sus creaciones posteriores fueran recibidas con extrema reticencia y se sometieran a un control exhaustivo por parte de la Dirección de la Prensa. También ha destacado en el teatro, donde

³⁴⁹ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (10), Op.cit., pp. 28-29.

siempre busca dar una imagen fiel de la realidad que se vive en un país dirigido por el régimen totalitario, embrutecedor y, como resultado, sus obras fueron consideradas muy atrevidas en la época. Algunos títulos son: **Sentință pentru martori** (**Sentencia para los testigos**), 1976, **Anotimpul speranței** (**La estación de la esperanza**), 1978, **Valsul de la miezul nopții** (**El vals de la media noche**), 1980, **Ultima aventură** (**La última aventura**), 1982. Sus creaciones dramáticas se han recogido en una antología en tres volúmenes (**Teatru**) publicados entre los años 2001-2004. Después de la caída del régimen totalitario de Ceaușescu, ha escrito muchos libros: novelas políticas, satíricas, historias cortas, narrativa humorística, etc.: **Sfatul medicului** (**El consejo del médico**) (bosquejos – 1990), **Jocul** (**El juego**) (novelas cortas) – 1991); **Și Caragiale e cu noi** (**Caragiale también está con nosotros**) (prosa corta – 1991); **Seneca sau sfârșitul unei iubiri** (**Séneca, o el fin de un amor**) (teatro – 1995); **Drumul spre Europa** (**El camino hacia Europa**) (bosquejos e historias humorísticas – 1996); **Înmormântare via F.M.I.** (**Entierro via FMI**) (bosquejos humorísticos, 2000); **Pomana porcului electoral** (**La matanza del cerdo electoral**) (bosquejos humorísticos, 2003); **Veșnica închinare** (**La eterna adoración**), 2004; **Satanizarea României** (**La satanización de Rumanía**), 2006, **Turma** (**El rebaño**) 2007, **Istoria risipită** (**La historia malgastada**), 2008, **Despre fotbal** (**Sobre el fútbol**), 2008, **Privatizarea cimitirelor** (**La privatización de los cementerios**), 2009, **Învinșii** (**Los vencidos**), 2010, **Pilat din Port** (**Pilat del puerto**), 2011, **Curat murdar** (**Verdaderamente sucio**), 2011, **Anotimpurile procurorului** (**Las estaciones del procurador**), 2013, etc.

Una característica de la prosa policiaca de Viorel Cacoveanu, que analizaremos con más detenimiento en el próximo capítulo, es la probidad profesional que demuestra en todas sus novelas. Como observa Constantin Cubleșan³⁵⁰ en la reseña de la novela **Las rubias siempre hacen trampa**, Cacoveanu no se permite digresiones arriesgadas, ni gestos espectaculares. La lectura no te lleva ni por un momento hasta la emoción sofocante del

³⁵⁰ Constantin Cubleșan: Blondele întotdeauna trișează, en TRIBUNA, 15, nr. 18, 6 mai 1971, p.2.

suspense de tensión aguda y además no tiene soluciones totalmente imprevisibles, violentamente chocantes.

*No asistimos a asombrosos derrocamientos de planos, ni a desconcertantes golpes de efecto. Todo sigue la lógica de una evolución natural, calculada casi matemáticamente – comprobando con precisión y por eliminación sucesiva de todas las versiones hasta que, finalmente, el método sencillo, banal quizás, pero eficaz, lleva inevitablemente al descubrimiento del crimen...*³⁵¹

Por el talento que muestra Cacoveanu, por la honestidad con la que describe una realidad social que pocos se atrevían a criticar, consideramos que este autor se merece un análisis más profundo, y no una mera mención a su obra. Está claro que el autor tiene un papel importante en la modernización de la novela policíaca rumana. Cacoveanu parte de un hecho, pero no se limita a él, “presta atención a la psicología de los personajes y al comportamiento moderno implicando, como componente esencial, el elemento social”.³⁵²

CORNELIU BUZINSCHI (1937 - 2001)

Prosista cuyo nombre real era Corneliu Carol Buzensche, fue perseguido por la Securitate desde el año 1967 y obligado a alejarse de la actividad editorial. Su obra se podría clasificar en algunos grupos: prosa para niños (**Strigătul – El grito-**, 1967, **Numiți-mă Varahil –Llamadme Varahil-**, 1969, **Ochiul alb al visului –El ojo blanco del sueño-**, 1969, **Hoții de vise –Los ladrones de sueños-**, 1972), novela policíaca (**Nuanța albastră a morții –El matiz azul de la muerte-**, 1971, **Nuanța albastră a căderii –El matiz azul de la caída-**, 1974, **Divertisment cu măști –Diversión con máscaras-**, 1980), novela corta histórica, (**Porunca cea mare –El gran mandamiento-**, 1970), novela biográfica (**Duhul pământului**, 1976), etc. Otros títulos suyos son: **Secvențe dintr-o margine de lume (Secuencias de un rincón apartado del**

³⁵¹ Constantin Cubleșan: Blondele întotdeauna trișează, Op.cit., p.2.

³⁵² Dan Rebreanu: Un coniac pentru o fată, en TRIBUNA, 17, nr.27, 5 iulie 1973, p.3.

mundo), 1966; **Sfinții se vând cu bucata (Los santos se venden al por menor)**, 1967; **Păcală și Tândală**, 1973; **Vina noastră cea de toate zilele (Nuestra culpa de cada día)**, 1973; **Ulise trece pe Strada Mare (Ulises pasa por la Calle Mayor)**, 1974; **Contemporanii (Los contemporáneos)**, 1978; **Aventuri cu Varahil (Aventuras con Varahil)**, 1996; **Noaptea umbrelor (La noche de las sombras)**, 1998; **Noaptea ușilor deschise (La noche de las puertas abiertas)**, 1999.

En una reseña publicada en 1980 firmada por Ion Aramă³⁵³, también autor de género policíaco, encontramos algunas observaciones interesantes en cuanto a la construcción de la novela **Diversión con máscaras**. Según las reglas del género, Buzinschi crea algo diferente y, de un tema muy frecuente como es el de impedir los planes de una agencia de espionaje de robar secretos económicos o industriales, consigue sacar un libro interesante, lleno de color y claros matices educativos. Se trata principalmente de un joven ingenioso, Varahil, cuyo sueño es construir un equipo de buceo y propulsión. Cuando consigue hacer su sueño realidad, una organización especializada en el “robo de los sueños” está detrás de su invención. En esta confrontación de las dos fuerzas interviene, según Aramă, una tercera fuerza, llamada poéticamente por uno de los personajes “El Servicio Especial de Defensa de los Sueños” materializada en el personaje conocido como el Capitán (sin nombre), cuya presencia en el libro es muy escasa, ya que aparece sólo en los momentos de máxima tensión para equilibrar las dos fuerzas en conflicto. Es, por lo tanto, la ingeniosidad de los jóvenes (aparecen un par de amigos de Varahil) lo que mantiene el suspense de la trama y no la investigación profesional. Los personajes, bastante típicos para el género, no son retratados más de lo necesario, es decir, no hay detalles irrelevantes para la acción.

RODICA OJOG BRAȘOVEANU (1939-2002) es autora de numerosas novelas policíacas: **Moartea semnează indescifrabil, (La muerte**

³⁵³ Aramă, Ion: Divertiment cu măști, en PENTRU PATRIE, 31, nr. 8, august 1980, p. 29.

firma indescifrablemente), 1971, Enigmă la mansardă (Enigma en la buhardilla), 1971, Spionaj la mănăstire, (Espionaje en el monasterio), 1972, Cocosatul are alibi, (El jorobado tiene coartada), 1973, Omul de la capătul firului, (El hombre del otro lado de la línea), 1973, Plan diabolic, (Un plan diabólico), 1974, Minerva se dezlănțuie, (Minerva se desata), 1974, Cianură pentru un surâs, (Cianuro para una sonrisa), 1975, Bună seara, Melania!, (Buenas noches, Melania), 1975, Panică la căsuța cu zorele (Pánico en la casita de las campanillas), 1977, Anchetă în infern (Investigación en el infierno), 1977, 320 de pisici negre (320 gatos negros), 1979, Ștafeta (El relevo), 1981, Nopti albe pentru Minerva (Noches blancas para Minerva), 1982, Anonima de miercuri (La anónima del miércoles), 1984, Apel din necunoscut (Llamada desde lo desconocido), 1985, Violeta din safe (La violeta de la caja fuerte), 1986, Dispariția statuii din parc (La desaparición de la estatua del parque), 1987, Un blestem cu domiciliu stabil (Una maldición con domicilio estable), 1988, Crimă prin mica publicitate (Crimen a través de los anuncios clasificados), 1991, O toaletă a la Liz Tailor (Un conjunto a la Liz Taylor), 1992, Coșmar (Pesadilla), 1992, Melania și misterul din parc (Melania y el misterio del parque), 1992, Cutia cu nasturi (La caja de los botones), 1994, Poveste imorală (Historia inmoral), 1998, O bombă pentru revelion (Una bomba para la Noche Vieja), 1999, Un stilet cu șampanie (Un estilete con champán), 1999, Răzbunarea slușilor (La venganza de los feos), 2001, Necunoscuta din congelator (La desconocida del congelador), 2002, etc. También es autora de novelas históricas de aventura (Agentul secret al lui Altîn-bei (El agente secreto de Altîn-bei), 1976, Logofătul de taină (El misterioso secretario del príncipe), 1978, Al cincilea as (El quinto as), 1978, Letopisețul de argint (Las crónicas de plata) 1978, Ochii jupâniței (Los ojos de la hija del boyardo), 1980, Întâlnire la Elizee (Encuentro en Elizee), 1983, Vulturul de dicolo de cornul lunii (El águila), 1988, Să nu ne uităm la ceas, (No miremos la hora), 1989, A înflorit liliacul (La lila en flor), 1990, etc.

Según Emil Manu, Rodica Ojog Brașoveanu nos convence con su talento de que la novela policiaca en el mundo moderno ha reemplazado a los cuentos, y por su obra se ha impuesto como una muy hábil

*técnica del género policiaco. Sus novelas encierran intrigas bien dosificadas y bien dirigidas; el esquema técnico de la presentación de los hechos (utilizamos el término en su sentido no peyorativo) es en la mayoría de sus trabajos aparentemente sencillo - por lo menos en el principio - todo complicándose a lo largo de la acción. Un punto de vista original, casi generalizado en las novelas publicadas hasta ahora, tiene que ver con el conflicto entre los personajes; el conflicto se desarrolla entre criminales perfectos y encuestadores (o detectives) perfectos. Obviamente, ganan los últimos, sin que la solución se convierta en una tesis o, dicho de otra forma, la tesis, aunque exista, no se nota.*³⁵⁴

Teo Luca³⁵⁵ resalta la gran fantasía que demuestra tener Rodica Ojog Brașoveanu a la hora de construir las tramas, de hecho, considera que en el caso de la novela que reseña, **El hombre del otro lado de la línea** (1973), el crimen es un mero pretexto para dejar libre su fantasía. Se trata aquí de un crimen provocado por el rechazo de un chantaje que habría supuesto vender secretos de una inmensa importancia económica. Pero, como observa Luca, la recogida de datos y el seguimiento de las pistas (falsas o fiables) se traducen en oportunidades de crear retratos y situaciones verdaderamente auténticos. El descubrimiento del asesino, en el final, es una sorpresa, no muy agradable, pero al reconsiderar la acción, ésta es creíble teniendo en cuenta la psicología del individuo.

No obstante, observa Luca, hay dentro de esta novela episodios que podrían faltar, o bien por ser innecesarios (ya que dan lugar a problemas que quedan sin resolver), o bien por poner a ciertos personajes en situaciones inverosímiles.

³⁵⁴ Emil Manu: Retrospectivă a romanului polițist românesc (7), en PENTRU PATRIE, 32, nr. 2, februarie 1981, p. 28.

³⁵⁵ Luca, Teo: Omul de la capătul firului, en PENTRU PATRIE, 24, nr. 8, august 1973, p. 28

En el mismo año, 1973, Rodica Ojog Brașoveanu publica otra novela, **El jorobado tiene coartada**, bien recibida por la crítica especializada. Dan Mutașcu, quien firma la reseña publicada en la revista Pentru Patrie, considera que se trata de un libro agradable y cautivante, verídico y construido de una manera muy inteligente. También resalta, como la mayoría de los críticos, el estilo de Brașoveanu: la frase sencilla y rápida, el diálogo logrado, la verosímil descripción de los ambientes intérlopes, la atenta retratación de los personajes. Sobre todo los dos investigadores principales, Dănuț y Moșoianu, convencen, ya que se mueven de una manera muy humana y actúan como en la vida real.

*La principal cualidad de los libros firmados por Rodica Ojog Brașoveanu, libros que el público ya busca, es, en mi opinión, el humor cálido, espontáneo. Todo lo que puede parecer crispado, o peor todavía, moralizador en otros libros de la misma factura, se convierte en natural, humano, en el caso de Rodica Ojog Brașoveanu.*³⁵⁶

Más crítico se muestra George Șerban, quien en 1981 publica un artículo titulado Rodica Ojog Brașoveanu – industria y valor³⁵⁷, donde habla de las dos facetas de la autora: la productividad excesiva (más de dos libros al año a veces) que tiene como resultado libros menos logrados y, por otro lado, su auténtico talento, visible en otros libros. Las dos facetas se traducen en libros de un valor muy desigual, en dos modos opuestos de escribir literatura policiaca. Șerban empieza por explicar la razón de todo esto: el incremento de la productividad al que se ven obligados los autores por el continuo aumento de la demanda y el bajo nivel de las exigencias literarias combinado con las recetas de éxito que abundan. Como resultado, dice Șerban, los autores se ven condenados al profesionalismo. En el caso particular de Rodica Ojog Brașoveanu hablamos de una autora que muestra un espíritu

³⁵⁶ Mutașcu, Dan: Cocoșatul are alibi, en PENTRU PATRIE, 24, nr. 10, octombrie 1973, p. 28.

³⁵⁷ Șerban, George: Rodica Ojog Brașoveanu-industrie și valoare, en ORIZONT, 32, nr. 38, 25 septembrie 1981, p.3;

laborioso, que conoce a la perfección las fórmulas mágicas que le garanticen el éxito, que escribe mucho, variado y cautivante.

En su artículo, Șerban compara dos de sus novelas que se encuentran, en su opinión, en polos opuestos. Se trata de **El quinto as** (1978) y **Minerva se desata** (1974): la primera es una novela de excepción, con una construcción rigurosa que sostiene un análisis psicológico interesante y profundo, cuya intriga no sofoca la acción que está graduada con maestría, de tal manera que no afecta la sustancia literaria y psicológica de la novela. La protagonista está muy bien retratada, mientras que el vuelco de la situación en el final del libro no despierta la susceptibilidad crítica del lector. Como resultado, **El quinto as** consigue ser una buena novela de espionaje y contraespionaje, a la vez que un libro de historia y psicología. En el polo opuesto está **Minerva se desata**, una mezcla de los clichés típicos del género. La osamenta del libro es en totalidad una mezcla de intriga policíaca banal e ingenuas muestras de destreza silogística. En el centro de la aventura se encuentra el intento de capturar la receta de un medicamento milagroso que puede regenerar los tejidos enfermos, lo cual parece sacado de las utilerías de la literatura de ciencia ficción. La novela parece escrita deprisa, sin escrúpulos literarios.

A pesar de todo, Rodica Ojog Brașoveanu es una autora destacada dentro del género policíaco en Rumanía, con un papel importantísimo en el desarrollo de la especie y muy bien recibida por el público, creadora de un personaje inédito (Melania Lupu) que ha calado muy hondamente. Analizaremos algunas de sus novelas en el capítulo siguiente, puesto que la consideramos unas de las figuras más destacadas del género policíaco rumano.

TUDOR NEGOIȚĂ (nacido en 1939)

Tudor Negoitã (oficial de la Securitate) es autor de novelas policíacas o de espionaje y de ciencia ficción, entre las cuales mencionaríamos: **Imprevizibilul joc** (El imprevisebe juego), 1977, **Cele 247 minute** (Los

247 minutos), 1977, **Surâsul ochilor albaștri**, (**La sonrisa de los ojos azules**), 1979, **Verificați ipoteza Nessus!**, (**¿Comprueben la hipótesis Nessus**), 1980, **Jocul de-a increderea** (**Jugando a la confianza**), 1980, **Verificați ipoteza Nessus** (**Verifiquen la hipótesis Nessus**), 1980, **Parola nu era completă**, (**La contraseña no era completa**), 1982, **Al treilea e de prisos**, (**El tercero sobra**), 1984, **Cutia Pandorei**, (**La caja de Pandora**) 1986, **Când se sfârșește jocul**, (**Cuando acaba el juego**), 1991, **Când zeii conspiră**, (**Cuando los dioses conspiran**), 1991, **Final de partida** (**Final de partida**), 1993, **Moștenitoarea din America**, (**La heredera de América**), 1995, **Există și femei care mint?** (**¿Existen también mujeres que mienten?**) (SF), 2002, etc.

Imprevizibilul joc (**El imprevisible juego**), novela publicada en 1977 hace referencia al juego de los órganos de la Securitate que accionan un minuto por delante de los espías. Es una novela de espionaje típica para la ideología de los años 70 y 80, en la cual una agencia de espionaje industrial extranjera procura por todos los medios recoger datos, documentos e información sobre descubrimientos e invenciones de científicos rumanos. En esta ocasión, se sirven de jóvenes secretarias y dactilógrafas que tienen acceso a los datos y que sueñan con casarse con ciudadanos occidentales. El mal camino que eligen estas jóvenes recibe un castigo ejemplar y un tanto divino en el caso de una de ellas quien, al darse cuenta de que la agencia no iba a cumplir con su promesa, después de hacerles llegar datos de relevante importancia se suicida.

Según Emil Manu, el mérito de Negoitǎ reside en la manera en la que complica la acción “como si fuera un encaje, en el que organiza, con una fantasía muy verosímil, un verdadero juego alrededor del tema central”³⁵⁸. El cronista considera que la novela consta de dos “películas”: una de la acción principal, y otra de las acciones secundarias que abre el autor, y que resultan igual de verosímiles que la principal. La acción principal es la de la investigación propiamente dicha, la persecución de los espías y su castigo.

³⁵⁸ Manu, Emil: Imprevizibilul joc, en PENTRU PATRIE, 28, número 8, agosto 1977, p. 30.

Es donde el autor (él mismo comandante de la Securitate) retrata a sus compañeros como héroes de una excepcional preparación técnica, buenos psicólogos. Para resaltar más estas señaladas cualidades, Negoită crea unos espías a la medida de los oficiales, es decir, comparables en cuanto a preparación e inteligencia. Lo que les separa y enfrenta es, obviamente, la ideología y la moral. Para dar más realismo a la creación de sus personajes, el autor se muestra dispuesto a dejar ver que incluso los buenos se equivocan, como sería el caso de la joven oficial Magda Deleanu infiltrada entre los espías, que se excede en las atribuciones fijadas por su jefe, el coronel Dumitrescu y comete un error táctico.

Todo está preparado y pensado por el equipo del coronel en esta guerra invisible:

*El despacho del coronel Dumitrescu es una especie de cuartel general en una guerra invisible, una guerra que ni siquiera los del instituto de investigaciones implicado conocen. Éstos se enteran de que en su territorio ha habido enfrentamientos sólo después del fin de las hostilidades. El fin es sólo una forma de hablar, ya que la guerra puede estallar en otro lugar, y el ejército invisible está preparado para reaccionar.*³⁵⁹

La novela citada inaugura, como observa Manu³⁶⁰, una serie de novelas de espionaje cuya acción se emplaza en el medio industrial de las invenciones. No será el único elemento que comparten las novelas de Negoită. Manu ejemplifica su teoría citando la novela **Jugando a la confianza** (1980) donde, aparte del hecho de que la trama detalla el proceso de persecución de una red de espionaje que procura hacerse con un documento industrial secreto, otra situación recurrente es la del juego doble que hacen los oficiales de Securitate. Y, aunque obviamente el delito de espionaje es descubierto finalmente, los documentos recuperados y los espías castigados, el acento cambia esta vez en otro aspecto: las relaciones interpersonales, basadas en la

³⁵⁹ Manu, Emil: *Imprevizibilul joc*, Op.cit., p 30.

³⁶⁰ Emil Manu: *Retrospectivă a romanului politist românesc (17)*, en PENTRU PATRIE, 32, nr. 12, decembrie 1981, p. 29.

confianza o la desconfianza. Dice Manu que nunca había leído una digresión épica más fiel a la vida cotidiana de los trabajadores de la Securitate, ya que nuestro autor escribe desde un conocimiento íntimo del ambiente, pero con dotes de auténtico escritor.

VOICU BUGARIU (nacido en 1939)

Voicu Bugariu es crítico literario y prosista. En su faceta de autor de historias y novelas de ciencia ficción y policíacas, usa dos pseudónimos diferentes: Paul Antim (**Lovituri din umbră -Golpes en la sombra-**, 1965, **Dispariția unui contabil -La desaparición de un contable-**, 1977, **Baldban și statuia -Baldban y la estatua-**, 1981 y **Un Casanova călătorește spre iad -Un Casanova viaja hacia el infierno-**, 1992) y Roberto R. Grant (las novelas de ciencia ficción **Zeul apatiei (El dios de la apatía)**, 1998 y **Animalul de beton (El animal de betón)**, 1999). Bajo su nombre real publica las novelas de ciencia ficción **Sfera (Esfera)** 1973, **Visul lui Stephen King (El sueño de Stephen King)**, 2002 y **Curtezana onestă și astrologul (La cortesana honesta y el astrólogo)**, 2011, las historias del mismo género **Vocile vikingilor (Las voces de los vikingos)**, 1970, **Lumea lui Als Ob (El mundo de Als Ob)**, 1981 y otras novelas e historias cortas: **Literații se amuzau (Los literatos se divertían)**, 1983, **Curajul (El coraje)** 1985, **Coborâre în ape (Bajando a las aguas)**, 1986, **Platforma (La plataforma)**, 1988, **August-Decembrie (Agosto-diciembre)**, 1990, o **Mozart și moartea (Mozart y la muerte)**, 2003. En el campo de la crítica e historia literaria, algunos de sus títulos son: **Incursiuni în literatura de azi (Incursiones en la literatura de hoy)**, 1971, **Zaharia Stancu**, 1974, **Patria și cuvântul poetic (La patria y la palabra poética)**, 1981, **Analogon**, 1981, **Existențe ironice. Personajele lui Marin Preda (Existencias irónicas. Los personajes de Marin Preda)**, 2006, **Literați și sefiști. O confruntare de mentalități**, 2007, etc.

Como crítico, Bugariu presta atención no sólo a la literatura “seria”, sino también a los géneros policíaco y de ciencia ficción. Considera, por ejemplo, que la literatura de ciencia ficción es una prolongación moderna del cuento, fijándose en ciertas funciones recurrentes de los personajes o las acciones e intenta ilustrar su convicción de que la literatura CF (de hecho habla no tanto de literatura SF sino de temas y modalidades CF) se puede situar al más alto nivel estético, luchando así contra la idea de que géneros como el CF o el policíaco son sinónimos de la mediocridad. En **O excursie (Una excursión)** parte del tema del viaje a través del tiempo e idea una trama detectivesca en la cual integra y reescribe dos historias de Edgar Allan Poe. De hecho, ya lo hemos citado en nuestro trabajo, como crítico literario.

HORIA UNGUREANU (nacido en 1939)

Prosista que debuta en 1973 con la historia corta **În spatele chioșcului (Detrás del kiosco)**, 1973; su primera novela es **Ochiul zilei de ieri (El ojo del día de ayer)**, publicada en 1976. Aunque, como la mayoría de los autores mencionados en la cronología, no es sólo autor de novela policíaca, hemos optado por incluirlo, puesto que su libro policíaco, **Răzbunare ratată. Noaptea papagalilor (Venganza fracasada. La noche de los papagayos)** 1982 demuestra su maestría a la hora de manejar los elementos de suspense y es capaz de ofrecerle al lector un final bastante inesperado. Se trata de dos micronevelas en las que un capitán de la Milicia investiga unos crímenes. El resto de su obra trata otros temas, como por ejemplo, realizar un fresco de la vida rural a través de los hechos violentos, dramáticos en la vida de unos personajes (en su novela de debut), describir los destinos de gente común, etc. Otros títulos suyos son: **Orele orașului Arad (Las horas de la ciudad de Arad)** (en colaboración), 1978, **Vara bunei speranțe, (El verano de la buena esperanza)**, 1979, **Firul de iarbă (La brizna de hierba)**, 1984, **Fântâna, Matei și Maria (El pozo, Matei y María)**, 1999. En todos sus libros, Ungureanu demuestra ser muy buen narrador, capaz de

hacer descripciones muy logradas de los paisajes y de los personajes y muy preocupado por la estructura novelesca.

FLORIN ANDREI IONESCU (nacido en 1941)

Autor de numerosos volúmenes de humor, literatura policiaca, novelas de tipo thriller, panfletos políticos y un libro infantil, ha colaborado con varias publicaciones y con la radio y la televisión. Algunos de sus títulos son: **Punctul pe y (El punto sobre la y)**, 1969, **Unchiul dumneavoastră e brunet? (¿Su tío es moreno?)**, 1972, **Suspecții se demască (Los sospechosos de desenmascaran)**, 1973, **Spionul mă privi surprins (El espía me miró con asombro)**, 1973, **Ceaiul de la ora 5 (El té a las cinco horas de la tarde)**, 1974, **Friptura de lebădă (El estofado de cisne)**, 1976, **Concert pentru spion și orchestră (Concierto para el espía y orquesta)**, 1980, **Spune-mi unde, când și cine (Dime dónde, cuándo y quién)**, 1980, **Natură moartă cu spion (Naturaleza muerta con espía)**, 1984, **Ger năprasnic în luna lui cuptor (Fueres heladas en el mes de julio)**, 1987, **Mașina de mers pe jos (La máquina de andar)**, 1990, **Șarpele de catifea (La serpiente de terciopelo)**, 1993, **Cine a tras în teroriști (panfletos políticos) (¿Quién ha disparado a los terroristas?)**, 1997-1998, **Ofițer deplin conspirado (Oficial íntegramente conspirado)**, 2009, etc.

Una de las principales características de Florin Andrei Ionescu es el humor. En **¿Su tío es moreno?**, por ejemplo, el personaje central, el capitán Alexandru Adrian, lo usa a menudo, junto con un lenguaje muy poco sofisticado, que hace juego con su aspecto deportista. Resulta muy creíble, casi palpable, vivo, sujeto a los errores humanos en los que cae a menudo. Como observa Dan Cristea en su reseña, se trata de una historia que se apoya no tanto en la capacidad del autor de inventar enigmas, sino más bien en el modo de tratar a los personajes, mezclando el humor, la parodia y la auto ironía.

*El protagonista, el capitán Alexandru Adrian, sabrá en todo momento que los gestos y la calidad de sus suposiciones están en la sombra de las magistrales deducciones de Maigret o de Hercule Poirot. Por ello, no será un “inspirado”. Pero sabrá también que se puede medir las fuerzas con la de ellos sólo si los toma como referencia, si conoce sus tics.*³⁶¹

Otro mérito de Ionescu que destaca Cristea es el de crear medios que resultan muy familiares a los lectores. El que podamos reconocer las calles, los parques, donde el efecto es de <<déja vu>>, amplifica la sensación de familiaridad de la narración.

CONSTANTIN VOIVOZEANU (nacido en 1942)

Los primeros títulos de Voivozeanu son **Agenta blonda (La agente rubia)**, 1977 – en colaboración, la colección de historias cortas policíacas **Întâlnire pe faleză (Encuentro en el paseo marítimo)**, 1978, las novelas **Grette nu mai face spionaj (Grette ya no hace espionaje)**, 1980 y **Stai deoparte, Jeronimus (Mantente al margen, Jeronimus)**, 1986. Otros títulos suyos cuyos años de publicación no hemos podido encontrar son **Hotelul suspiciunilor (El hotel de las suspicacias)** y **Un jandarm sensibil (Un gendarme sensible)**. También firma guiones para el cine – **Rămăşag fără Sartori (Apuesta sin testigos)**, **Undiţe ce nu prind peşte (Las cañas que no pescan)**, **Cu orice preţ (A cualquier precio)**, **Poliţa în alb (La póliza en blanco)**, el último en colaboración –, reportajes, crónicas, entrevistas, ensayos, etc.

Las historias del volumen de debut tienen, en su gran mayoría, temas de espionaje industrial, como observa Emil Manu³⁶², que se ven completadas

³⁶¹ Cristea, Dan: Unchiul dumneavoastra e brunet?, en PENTRU PATRIE, 24, nr. 2, februarie 1973, p. 29.

³⁶² Emil Manu: Retrospectivă a romanului poliţist românesc (24), en PENTRU PATRIE, 33, nr. 7, iulie 1982, p. 29.

con imaginación. Además, considera que cada una de ella se podía haber desarrollado en novelas y que, tal y como aparecen en el volumen, parecen más bien notas, fragmentos de un cuaderno de creación. No obstante, vistas en conjunto las historias tienen individualidad tipológica y cada una tiene algo específico, aunque la mayoría se subordinan al mismo sistema: la relación espía-especialista/funcionario caído en la trampa. Manu destaca la habilidad de Voivozeanu de dosificar los datos de tal manera que el misterio aclarado al final sea genuino. Y, aunque las tramas parten de hechos aparentemente insignificantes, las consecuencias morales son enormes. Dos de los temas que pone como ejemplo Manu son: dos hermanos mellizos idénticos se separan, uno es dado por muerto pero en realidad hace espionaje a las órdenes de una agencia extranjera y es finalmente arrestado; el otro accede a suplantarle para ayudar a los órganos de seguridad del estado. En otra historia, una joven casada se enamora perdidamente de un espía, sin conocer su identidad real y le ayuda, llevando mensajes a distintas direcciones. Cuando el espía es arrestado, los oficiales necesitan la confesión de la joven para demostrar la culpabilidad del hombre y, después de muchas dudas, la joven accede a ayudarlos, empujada por su conciencia.

En la novela **Grette ya no hace espionaje**, Voivozeanu usa más o menos la misma técnica, pero la narración resulta más matizada y consigue más relieve. El autor no recurre a artificios innecesarios para conseguir el suspense, sino que narra simplemente los hechos, prestando especial atención al flujo épico y a los retratos de sus personajes. Esta novela tiene en común con las historias el hecho de que nos presenta casos de conciencia, ya que la historia descubre el sentimiento de dignidad, la semilla de verdad que aflora en casos límite, cuando los personajes se enfrentan a sus conciencias. Manu concluye el artículo afirmando que una característica de los personajes novelescos de Voivozeanu es que, independientemente de su tipo (espías, oficiales de la Securitate, personajes proyectados como negativos, personajes negativos que se convierten en positivos, etc.), todos parecen haberse escapado de expedientes de casos reales y haber encontrado su lugar en la vida real,

cotidiana. Esta afirmación le lleva a la conclusión de que es muy beneficioso el que un autor de novelas policíacas haga su aprendizaje escribiendo antes historias cortas del mismo género.

ALEXANDRA STĂNESCU (nacida en 1944)

Prosista cuyo nombre real es Alexandra Strătilă, debuta en 1982 con prosa corta en la revista Luceafărul. Su primer libro es una novela policíaca publicada en el mismo año. Se trata de **Trei zile de ancheta (Tres días de investigación)**, un libro narrado con mucho dinamismo, pero lleno de clichés de la época en la que está ambientada, el socialismo. Se ha dicho que la prosa de Stănescu se caracteriza por una necesidad de problematizar, analizar y también por su maestría a la hora de crear el suspense; la mayoría de sus libros tienen un final abierto. Destaca su habilidad para mezclar distintos planos narrativos y la atención al detalle. Otros de sus títulos son: **Regula paralelogramului (La regla del paralelogramo)**, 1983, **Nu vă aplecați în afară! (¡No se inclinen hacia fuera!)**, 1984, **Singurătăți (Soledades)**, 1985, **Nevinovații (Los inocentes)**, 1987, **Monologuri (Monólogos)**, 1989.

DORU DAVIDOVICI - 1945-1989

Prosista, ensayista, poeta, autor de un interesante estudio sobre los Ovnis, Doru Davidovici, piloto que alcanza al grado de teniente coronel, firma los siguientes títulos: **Caii de la Voroneț (Los caballos de Voroneț)**, 1973, **Ultima aventură a lui Nat Pinkerton (La última aventura de Nat Pinkerton)**, 1975, **Insula nevăzută, (La isla invisible)**, 1976, **Intrarea actorilor (La entrada de los actores)**, 1977, **Zeița de oricalc (La diosa de oricalco)** 1977, **Celula de alarmă (La célula de alarma)**, 1980, **Culoarea cerului (El color del cielo)**, 1981, **Aripi de argint (Alas de plata)**, 1983, **Lumi galactice (Mundos galácticos)**, 1986 (con el título inicial *Colegii mei*

din neștiut (Mis compañeros del desconocido); V de la Victorie (V de Victoria), 1987, *Ridică-te și mergi (Levántate y camina)*, 1991 (póstumo), *Dezmințire la Mit (Desmentido al mito)*, 1991 (póstumo). Davidovici fallece repentinamente a los 44 años, tras un inexplicable accidente aéreo, pero había alcanzado bastante éxito en los años 80.

El final de su novela de espionaje **La última aventura de Nat Pinkerton** (1975) es muy diferente a lo que se acostumbraba en la época: el oficial que investiga el caso muere, lo que añade mucho más dramatismo al libro ya que, según Emil Manu³⁶³, su triunfo es únicamente moral, heroico y despierta una más fuerte admiración. Nat Pinkerton, nombre real de un detective americano, es en la novela de Davidovici el pseudónimo de un comandante de la Securitate, como causa de la semejanza entre los dos. También los espías que aparecen tienen nombres extranjeros, lo cual da un matiz de exotismo al libro.

La novela está escrita como un diario, en primera persona. El personaje central es un piloto (al igual que el autor del libro) que se ve involucrado sin querer en una aventura, debido a su parecido extraordinario con el oficial de la Securitate encargado de la sección de diseño de una fábrica de aviones. Cuando los espías le atacan para hacerse con la identificación que les haría posible el acceso a la fábrica, el piloto avisa a la Securitate. Es aquí cuando entra en escena Nat Pinkerton, el comandante al que se le parece el piloto.

*El piloto es presentado como un personaje con una participación ilusa, ya que al principio no se da cuenta del mecanismo policial en el que se ve inmerso. Sólo Nat Pinkerton, es decir, el comandante, lo sabe todo, dando muestra de una intuición de maestro. Y, no obstante, cuando el último espía es atrapado, el comandante muere, de aquí el título del libro.*³⁶⁴

³⁶³ Manu Emil: Ultima aventură a lui Nat Pinkerton, en PENTRU PATRIE, 26, nr. 7, iulie 1975, p. 29.

³⁶⁴ Ibid., p. 29.

Manu destaca el hecho de que en la novela de Davidovici el lector conoce a dos tipos de héroes de novela policíaca o de espionaje: el oficial de la Securitate, que piensa un minuto por delante, o se imagina con un segundo de antelación los movimientos de los adversarios, y el personaje implicado, el héroe que surge del público, para el cual la acción es una experiencia inédita, pero que no conoce el verdadero móvil y los detalles de la investigación. Del enfrentamiento de los dos héroes nace el segundo conflicto del libro, añadido al primero, que es el conflicto entre los órganos del estado y los espías; este segundo conflicto se traduce en la muerte del protagonista, cuyo triunfo es únicamente moral

Estilísticamente, **La última aventura de Nat Pinkerton** es un libro bien escrito, ya que Davidovici se muestra como escritor, no como técnico del género policíaco. Hay también descripciones muy logradas del ambiente de aviación, llenas de pasión y profesionalismo. De hecho, es también Manu quien en su retrospectiva de la novela policíaca se refiere a la novela de Davidovici como a una novela “casi policíaca”³⁶⁵, ya que se mezclan los rasgos del género policíaco con los de la novela de ambiente (en este caso el ambiente aeronáutico).

TRAIAN TANDIN (nacido en 1945)

Traian Tandin trabajó como criminalista hasta el año 2000, cuando se jubiló con el grado de coronel. Llegó a ser un profesional muy conocido gracias a los casos que resolvió en la vida real, y también como autor de novelas policíacas, en las que su experiencia se hacía notar. Además, muchos de sus libros se basan en casos reales. Mencionaremos algunos de ellos, aunque la mayoría de ellos han sido publicados después de 1989: **Enigmele căpitanului Roman (Los enigmas del capitán Roman)**, 1978, **Adio, Ringo (Adiós, Ringo)**, 1981, **Bolidul verde. Enigme (El bolido verde. Enigmas)**,

³⁶⁵ Manu, Emil: Retrospectiva romanului polițist românesc (18), en PENTRU PATRIE 33, nr. 1, ianuarie 1982, pp. 28-29

1982, **Din jurnalul unui polițist (Del diario de un policía)**, 1990, **Sus mâinile, domnilor infractori! (Manos arriba, señores infractores)**, 1991, **Pedeapsă în stil... american. Povestiri (Castigo al estilo... americano. Historias)**, 1991, **Ucigaș fără voie (Asesino sin querer)**, 2000, **Cazul Rîmaru. Roman-document (El caso Rîmaru. Novela-documento)**, 2000, **Galeria marilor criminali (La galería de los grandes criminales)**, 2001, **Evadări celebre. Istoria marilor evadări din toate timpurile, din închisorile românești și străine (Evasiones célebres. La historia de las grandes evasiones de todos los tiempos, de las cárceles rumanas y extranjeras)**, 2002, **Jafuri celebre în România (Atracos célebres en Rumanía)**, 2003, **Comisar la omoruri: antologia crimelor din România (Comisario de criminalística: la antología de los crímenes de Rumanía)**, 2003, **Condamnați la moarte. Antologie (Condenados a la muerte. Antología)**, 2004, **Grind, urmașul lui Ringo (Grind, el heredero de Ringo)**, 2004, **Jurnalul unui polițist (El diario de un policía)**, 2004, **Femei asasine pe mapamond (Mujeres asesinadas en el mundo)**, 2005, **Erori judiciare. Vol.I (Errores judiciares. Volumen I)**, 2005, **Erori judiciare în România. Vol.II (Errores judiciares. Volumen II)**, 2005, **Discipolii crimei în România (Los discípulos del crimen en Rumanía)**, 2006, **1001 jafuri celebre. Antologie a celor mai mari jafuri de pe mapamond (1001 atracos célebres. La antología de los mayores atracos del mundo)**, 2006, **Criminali din lăcomie (Criminales por avaricia)**, 2006, **Crime, criminali și polițiști (Crímenes, criminales y policías)**, 2006, **Paranormalul în criminalistică (El paranormal en la criminalística)**, 2006, **Paranormalul în criminalistică. Vol.I (El paranormal en la criminalística. Volumen I)**, 2006, **Infractori fără... baftă (Infractores sin ventura)**, 2007, **Paranormalul în criminalistică. Vol.II (El paranormal en la criminalística. Volumen II)**, 2007, **Infractori ghinionști (Infractores con mala suerte)**, 2007, **Femei criminale în România (Mujeres asesinas en Rumanía)**, 2008, **Delicvenți nătăfleți (Delincuentes bobos)**, 2008, **Crimele lăcomiei (Los crímenes de la avaricia)**, 2008, **Secte criminale (Sectas criminales)**, 2008, **Cei mai odioși 100 criminali români (Los más odiosos**

cien criminales rumanos), 2008, **Pe urmele criminalilor** (Siguiendo el rastro de los criminales), 2008, **Cazuri judiciare celebre** (Casos judiciales célebres), 2009, **Dicționar de argou al lumii interlope** (Diccionario de la jerga del mundo interlope), 2009, **Crime pasionale din România - Prima dragoste, primul omor** (Crímenes pasionales en Rumanía –el primer amor, el primer asesinato), 2009.

En las novelas policíacas, su protagonista es el capitán Roman, personaje en el que el lector puede reconocer al mismo Traian Tandin con bastante facilidad. Dicen que su éxito literario llegó a molestar a sus jefes hasta tal punto, que, además de cambiarlo de destino, un general le hizo prometer que no iba a escribir más, bajo la amenaza de ser despedido. De hecho, hasta los acontecimientos políticos y sociales de diciembre de 1989, no volvió a publicar ningún libro, pero siguió escribiendo. Los manuscritos que guardó de esta época tuvieron mucho éxito cuando por fin vieron la luz.

Los dilemas del capitán Roman es una serie de historias policíacas muy originales, no tanto en cuanto a la acción, ya que la mayoría son casos auténticos, sino por el hecho de que los sucesos están narrados de tal manera, que en cada historia queda un enigma sin resolver, cuya solución tiene que encontrar el lector. Al final del libro, el autor da las soluciones de todos los misterios. Como observa Emil Manu,

Este tipo de narración, que se asemeja a la charada policíaca, es un examen de perspicacidad y también un juego literario. Sin demasiadas invenciones épicas, sin recurrir voluntariamente a la imaginación, Traian Tandin nos ofrece un libro atractivo e instructivo a la vez; los hechos narrados pueden llamar la atención del lector sobre los problemas a los que se puede exponer y cómo, por falta de atención se puede convertir en víctima de delitos (más o menos graves). Al mismo tiempo, los miembros de la milicia se pueden instruir profesionalmente, al seguir cómo un gran maestro como el héroe del

*libro, el capitán Roman, desenreda los hilos complicados de los hechos delictivos.*³⁶⁶

Para Manu, el capitán Roman es en apariencia un mago que encuentra soluciones milagrosas, pero en realidad es un perfecto profesional, un oficial de milicia bien preparado desde el punto de vista jurídico, psicológico y sociológico, que conoce muy bien los medios sociales de los infractores, que tiene tacto y paciencia para descubrir los errores de los delincuentes. Cierra la reseña destacando que, aunque en el primer plano esté el elemento instructivo y educativo, Tandim enriquece el género policíaco rumano.

Por otro lado, Laurian Arghir, en otra reseña³⁶⁷, resalta el carácter auténtico de la narración en **Adiós Ringo**, la veracidad de los hechos y, como consecuencia de la eficacia educativa del libro que es una incursión romántica en la vida de un perro policía que existió y cuyo caso fue casi idéntico a la trama novelesca. Las únicas críticas que hace al libro son el estilo literario, que todavía necesita pulir la frase, y a la transición de los episodios:

*El libro se lee con interés; la historia en sí, la del perro, es emocionante, y los casos resueltos por el sobradamente humanizado cuadrúpedo están llenos de significado. Con una mejor transición de los episodios, podríamos tener una novela juvenil de una gran sensibilidad.*³⁶⁸

GEORGE ARION (nacido en 1946) ocupa un lugar muy especial en el cuadro de la novela policíaca rumana y es considerado el creador de la novela **hard-boiled** en nuestro espacio. A parte de escritor, es un activo periodista y creador de la editorial **Crime Scene Publishing**, que apoya y defiende las creaciones policíacas de hoy en día. Su obra abarca, al igual que en el caso de muchos autores ya citados, una gran variedad de géneros, que va desde ensayos, entrevistas y versos a novelas policíacas, guiones cinematográficos o

³⁶⁶ Manu, Emil: Dilemele capitanului Roman, en PENTRU PATRIE, 31, nr. 2, februarie 1980, p. 28.

³⁶⁷ Arghir, Laurian: Adio Ringo, en PENTRU PATRIE, 33, nr.1, ianuarie 1982, p. 29.

³⁶⁸ Ibid., p. 29.

teatro y ópera. Entre las novelas policíacas citaríamos los siguientes títulos: **Atac în bibliotecă (Ataque en la biblioteca)**, 1983; **Profesionistul (El profesional)**, 1985; **Trucaj (La falsificación)**, 1986; **Pe ce picior dansați?**, 1990; **Crimele din Barintown (Los crímenes de Barintown)**, 1995; **Nesfârșita zi de ieri (El infinito día de ayer)**, 1997; **Cameleonul (El camaleón)**, 2001; **Anchetele unui detectiv singur (Las anquetas de un detective solitario)**, 2003; **Spioni în arșiță (Espías en la canícula)**, 2003; **Necuratul din Colga (El maldito de Coga)**, 2004; **Crime sofisticate (Crímenes sofisticados)**, 2009, **Fortăreața nebunilor (El fortín de los locos)**, 2011, **Sufocare (Sofocamiento)**, 2012. De los demás títulos, nos gustaría citar los siguientes: **Copiii lăsați singuri (Los niños dejados solos)**, 1979), **Amintiri din cetatea nimănui (Memorias de la fortaleza de nadie)**, 1980), **Traversarea (La travesía)**, 1997), **Uite cine nu vorbește (Mira quien no habla)**, 1997) (versos); **Interviuri (Entrevistas)**, 1979); **Interviuri II (Entrevistas II)**, 1982); **Dialogul continuă (El diálogo continúa)**, 1988); **Viața sub un președinte de regat (La vida bajo un presidente de reinado)**, 1997); **O istorie a societății românești contemporane în interviuri (Una historia de la sociedad rumana contemporánea en entrevistas)**, 1975-1999); **Liniște! Corupții lucrează pentru noi (¡Silencio! Los corruptos están trabajando por nuestro bien)**, 2003) (ensayos y entrevistas).

En el capítulo siguiente analizaremos con más detenimiento algunas obras, pero de momento nos gustaría repasar algunas reseñas y otros comentarios más generales sobre este autor. Una cuestión importante es, por ejemplo, que George Arion no deja indiferente a la crítica. No sólo que no la deja indiferente, sino que consigue algo inédito: la crítica lo alaba unánimemente. Lo llaman el Raymond Chandler de Rumanía (Ov. S. Crohmalniceanu), o el San Antonio local (Octavian Andronic). Todos resaltan su gran sentido del humor, la maestría que demuestra a la hora de crear el suspense, el ritmo vivo de sus tramas, el exquisito estilo empleado, el encanto del personaje central Andrei Mladin.

Según observa Stelian Țurlea³⁶⁹ en un artículo publicado en 2009, el volumen intitulado **Detectiv fără voie. Laudatio pentru romanul polițist (Detective sin querer. Laudatio para la novela policíaca)**, que reúne todas las historias protagonizadas por el periodista Mladin, termina con un capítulo, de hecho una recopilación de los artículos aparecidos en la prensa, donde figuran las opiniones de los críticos a lo largo de los años sobre la novela policíaca de Arion. Cita aquí a Nicolae Manolescu: “De ninguna manera iré tan lejos como Ov.S. Crohmalniceanu, ni tampoco voy a decir que la novela policíaca rumana empieza con George Arion, pero sí me gustaría destacar que sus novelas muestran, más allá de un hábil manejo de los clichés específicos, ciertas cualidades literarias, el humor, una maestría literaria, aspectos que, al fin y al cabo, me parecen aún más importantes.”³⁷⁰ Quizás lo más llamativo del artículo citado son las palabras de Arion que reproduce:

*Este armatoste de libro no es una suma de las aventuras de Andrei Mladin. No es sólo una presentación de unas investigaciones llevadas a cabo de un periodista detective aficionado. Se trata de algo completamente diferente. El único que lo había pillado, ya antes de los años '90 ha sido Tudorel Urian. Él había notado la filiación Mladin - Don Quijote. Andrei Maldin es un Don Quijote saturado de lecturas del género policíaco. Su capacidad de soñar es su respuesta a una realidad inconveniente, que le envía a un hospicio. Una vez curado, se convierte en un banal hombrecito regordete, asistente universitario, que ni siquiera recuerda los acontecimientos maravillosos que ha vivido. Desafortunadamente, esta clave de lectura, sobre la cual nadie ha escrito – por razones fáciles de entender, el Prólogo se ha publicado sólo después de los 90 – no es visible más que para los que leen el volumen desde el principio al fin.*³⁷¹

³⁶⁹ Țurlea, Stelian: *Colectii, Integrala Andrei Mladin*, <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/colectii-integrala-andrei-mladin-4790693/> (21.08.2009)

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ Ibid.

En el año 1985, Ioan T. Morar firmaba un artículo intitulado **Avem un Chandler, (Tenemos un Chandler)**, donde declaraba que no se trata de un imitador, un epígono, sino simplemente de un Chandler cárpato-danubiano. En realidad, el artículo mencionado es la reseña del libro **El profesional** que consta de dos historias: **Meta en movimiento** y **El profesional**, las dos una especie de continuación de **Ataque en la biblioteca**. Lo que cohesiona todas sus historias, según Morar,

*es el humor, un humor sano, espumoso, que va desde los juegos de palabras (“No uso Uzo”, “un vino renombrado de las colinas de la Química”), hasta el humor situacional (mientras le aporrean salvajemente, el detective se imagina que está dando una charla contra la violencia y que Sile y Mache, los que lo están machacando a leñazos, son sus colaboradores cercanos). Todos los diálogos son, en realidad, un claro ejemplo de humor, ironía, sátira...*³⁷²

En cuanto a su protagonista, Morar considera que Mladin

*es una sutil mezcla entre el antihéroe que se deja apaleado y el superman que sale victorioso de diversas situaciones belicosas. De hecho, por razones objetivas, Andrei Mladin va desarmado. [...] El detective periodista es el personaje más simpático de nuestra literatura dedicada a la lucha contra la infracción aislada, se desdobla, se autoanaliza, se toma el pelo a sí mismo, se mima, recibe los puñetazos del imprevisto, es un poco impertinente, pero no se pasa demasiado, es un poco Don Juan, pero sin abusar.*³⁷³

La gran diversidad de géneros abordados por Arion se nota, según Valentin Tașcu³⁷⁴, en la forma de escribir, en el lenguaje que emplea: su prosa guarda y fructifica ciertos tonos cálidos de la poesía, aprovecha las habilidades del ensayo crítico y, sobre todo, se beneficia muy eficazmente de los medios rápidos y tan apreciados del periodismo moderno. La novela que reseña

³⁷² Morar, Ioan T.: Avem un Chandler, en ORIZONT, 36, nr. 35, 30 august 1985, p 5.

³⁷³ Ibid., p. 5.

³⁷⁴ Tașcu, Valentin: Romanul “trucat”, en TRIBUNA, 31, nr. 14, 2 aprilie 1987, p 4.

Taşcu, **Trucaj** (1987) es una farsa múltiple en varios niveles. Se trata de tres historias policíacas con un único narrador, Andrei Maldin, unidas por una convención – la constatación de que todo se debe a la imaginación traumatizada del autor que se halla bajo los efectos de la anestesia durante una operación. Como observa Taşcu, las tres historias se basan, también, en la farsa: la primera, **Prefer căpșune (Prefiero fresas)**, trata de un crimen y un rapto que resultan ser una escenificación llevada a cabo por un compañero, el crítico Teodor Vinereanu, con el propósito de demostrarle a Maldin lo infundada que es su antipatía por las novelas de Agatha Christie. Cuando todo resulta esclarecido, éste le dice a Maldin: “¿Qué me dices ahora? ¿Sigues pensando que no puede ocurrir un crimen en un espacio cerrado, cuyo autor no sea descubierto al momento?”³⁷⁵ La segunda historia, **La o vedere (A una vista)**, es la tardía reconstitución de un crimen del que Maldin fue testigo años atrás, de niño. La tercera, **O răpire (Un rapto)**, es un clásico caso del rapto de un niño para sacar dinero a la familia. Según Taşcu,

*Las tres secuencias podrían parecer banales si no resultaran ser “ejercicios de tipo policiaco”, farsas en el fondo, como de hecho explican sus subtítulos: la primera, “donde al principio todo está claro y luego no se entiende nada”, la segunda, “donde al principio todo es confuso y al final se vuelve claro”, la tercera, “donde todo se explica”.*³⁷⁶

Arion explica, a través de estas historias, su preferencia por la novela policíaca americana: a diferencia de las novelas de Agatha Christie, en las de Hammet, Chandler, Cheyney, Chase, o Donald Ross no se nos proponen enigmas pensados para engatusar a las señoronas, cautivadas por la inteligencia del detective fulano o mengano, que descubre a los criminales tras una zarabanda de gansadas realizadas para provocar aplausos. Se trata en su caso, de una existencia auténtica, de una apuesta real en el juego, no de artificios ingeniosos, pero estériles. Los detectives americanos conocen el

³⁷⁵ Taşcu, Valentin: Op.cit., p. 4.

³⁷⁶ Ibid., p. 4.

precio de la sangre, conocen el olor de la pólvora y no es su inteligencia lo que más fascina, sino su compromiso, a cualquier precio, de encontrar a los autores de los delitos.

Sobre el significado de la literatura para George Arion habla Ecaterina Țarălungă³⁷⁷, al decir que desde la perspectiva de cualquier autor, la literatura es una farsa basada en la mezcla de las reminiscencias culturales con los acontecimientos cotidianos.

NICOLAE ROTARU - 1950

Prosista y poeta muy prolífico, Nicolae Rotaru firma más de medio centenar de libros. También destaca en el periodismo, colaborando con muchas publicaciones e impulsando la creación de unas cuantas, en especial publicaciones de la policía, gendarmería, policía de fronteras o bomberos. Es además, miembro de la Unión de los Escritores de Rumanía y de la Unión de los Periodistas de Rumanía. Publica también manuales y trabajos militares. En una entrevista realizada por María Diana Popescu en la rúbrica Dialoguri privilegiate (Diálogos privilegiados), Rotaru confiesa que tiene una manía, la de bautizar sus libros con títulos de 13 letras, las mismas que forman su nombre³⁷⁸.

De sus numerosos títulos, mencionamos las novelas e historias policíacas: **Moarte de probă** (Muerte de prueba), 1993, **Bârlogul teroriștilor** (La guarida de los terroristas), 1995, **Ultima dorință** (El último deseo), 1996, **Criminal de elită** (Criminal de élite), 1996, **Alibiul inutil** (La coartada inútil), 1997, **Noaptea de apoi** (La noche de después),

³⁷⁷ Țarălungă, Ecaterina: Trucaj, en CONTEMPORANUL, nr. 12, 20 martie 1987, p. 12.

³⁷⁸ Popescu, Maria Dina: Dialoguri privilegiate – Dr. Nicolae Rotaru, en <http://www.art-emis.ro/jurnalistica/287-dialoguri-privilegiate-prof-univ-dr-nicolae-rotaru-am-premeditat-coincidenta.html>, 5 martie 2011.

1999, **Frate cu dracul (Hermano del diablo)**, 2002, etc. Poesía: **Statui de humă (Estatuas de arcilla)**, 1984, **Muzeul muzelor (El museo de las musas)**, 1996, **Eternitate aproximativă (Eternidad aproximada)**, 1996, **Uitarea de mine (Olvidándome de mí)**, 1998, **Emoții cărunte (Emociones encanecidas)**, 1997, **Deceniul Secsy (El decenio Secsy)**, 1999, **Aripi de hârtie (Alas de papel)**, 2000, **Tandem liric (Tándem lírico)**, 2000, etc. Prosa: **Răstimpuri (Trechos)**, 1985, **Semne de armă (Signos de arma)**, 1986, **Lumina zilei (La luz del día)**, 1989, **Front de inimi (El frente de corazones)**, 1991, **Îngerii de oțel (Los ángeles de acero)**, 1999, **Amintirile unui terorist (Dosarul Romida)**, **Los recuerdos de un terrorista (El expediente Romida)**, 1999, **Cufăr de soldat (El baúl del soldado)**, 2000, **În armura legii (En la armadura de la ley)**, 2001, **Dincolo de Styx (Más allá de Styx)**, 2001, **Răspântia (El cruce)**, 2004 (primer libro de **Trilogia de lut/La trilogía de arcilla**)), **Renașteri (Renacimientos)**, 2004 (segundo libro de **Trilogia de lut**), **Ruinele (Las ruinas)**, 2004 (tercer libro de **Trilogia de lut**), **Linia de sosire (La meta)**, 2005, etc.

Las parejas de autores que firman juntos novelas son más frecuentes de lo que parece a una primera vista. Hay algunas en concreto, sobre las que hemos podido encontrar información:

O. GOGA - M. STAN

Los títulos que firman Goga y Stan son los siguientes: **Cazul „Spada”, (El caso Espada)**, 1977, **Ceasul de la miezul nopții (El reloj de media noche)**, 1978, **Războiul tăcut (La guerra callada)**, 1979, **Pe frontul nevăzut (En el frente invisible)**, 1980, **Întâlnire cu umbrele (Encuentro con las sombras)**, 1981.

En **El reloj de la media noche**, Goga y Stan ponen de relieve, a través de una acción palpitante, personajes fuertes, antagónicos: unos que defienden el bienestar nacional, otros mezquinos, que persiguen ganancias que no sean

fruto de su trabajo, sino de la mentira, la traición de su país. Se trata, por lo tanto,

*de un agudo conflicto entre lo antiguo y lo nuevo, trasladado en un marco más general, a las coordenadas de un amplio debate ético, destinos humanos entrados en conflicto con el tiempo, con la dialéctica de los cambios revolucionarios, políticos y sociales ocurridos en nuestro país, hechos trágicos o hechos que resaltan la capacidad de los defensores del orden público de frustrar la actividad de los elementos criminales, subversivos, una permanente defensa de la verdad y la dignidad.*³⁷⁹

La acción debuta a finales de la Segunda Guerra Mundial en la ciudad de Ploiești (epicentro de la zona petrolífera rumana más rica). En unos años cuando la gente desaparece sin dejar rastro, varias agencias extranjeras intentan hacerse con documentos de extrema importancia sobre las riquezas del subsuelo en la región. Los acontecimientos del final de la guerra, junto con la muerte de los dos ingenieros que están en posesión de los papeles, hacen que queden olvidados durante más de diez años, escondidos en el pie de un reloj antiguo. Cuando la acción se traslada al presente, el lector es testigo del asesinato de un jubilado (apasionado coleccionista de relojes antiguos en posesión de la pieza que contiene los mapas geológicos), crimen perpetrado por Eduard Starck, agente de una red extranjera de espionaje. Este asesinato, cuyo móvil aparente es el robo, desencadena en realidad la acción e identifica a los protagonistas, los oficiales de la policía que persiguen a los delincuentes; también sale una gran diversidad de personajes que, según Hanță, revelan gestos y actitudes indicadores para el nuevo clima moral instaurado en Rumanía y que contrastan con Eduard Starck y su gente, individuos sin escrúpulos, deshumanizados.

El joven teniente Avrămuș se convierte en el exponente de la fuerza colectiva, interesada en la eliminación de los fenómenos que

³⁷⁹ Hanță, Al.: Ceasul de la miezul nopții, en PENTRU PATRIE, 29, número 11, noviembre 1978, pp. 28-29.

*enturbian la paz creadora, atentan contra el espíritu del orden y dignidad del hombre consciente de sus derechos y obligaciones. De esta manera, la captura del espía y de su red es, en cierto sentido, la victoria común de todos los que ayudan al teniente a llevar a cabo su misión.*³⁸⁰

Éste es un aspecto que, claramente, le sirve mucho ideológicamente al partido. Resaltar la unión del pensar y sentir entre los órganos de control y el pueblo, hacer ver que se está o bien de acuerdo, o en total desacuerdo con su política, es un elemento que no se puede desperdiciar.

En cuanto al estilo empleado, Hanță destaca el continuo cambio de planos, el dinamismo de la acción y de los diálogos y el esfuerzo de los autores por retratar a los personajes a través de gestos y detalles, biografías y hechos, lo que impregna a la novela de verosimilitud.

Muy parecida en cuanto a la construcción, al continuo cambio de sitio de la acción, del dinamismo y de la multitud de personajes es **Războiul tăcut (La guerra callada)**, donde el acontecimiento que desencadena los hechos ocurre en algún lugar lejano, donde un marinero rumano, tras una maquinación bastante rudimentaria, es obligado a trabajar bajo las órdenes de una agencia de espionaje. De vuelta a casa, el marinero confiesa los hechos a los órganos de control, quienes empiezan la persecución de los espías. Esta investigación con sus protagonistas son el centro del libro y los autores destacan

figuras luminosas de gente del deber, caracterizada por seriedad, paciencia e inteligencia, como son los oficiales Vasile Moraru, Dumitru Mitrache y Eugen Avrămuț, que rechazan la autosuficiencia, la falta del sentido autocrítico y de preparación profesional del comandante Pavel Dinescu, disecan sin piedad la inmoralidad, la sed de dinero y de poder del espía Ilie Alexandru, del asesino profesional Emil Botescu y del ex ingeniero petrolífero Hotineanu, todos deplorables desechos del antiguo régimen, ruinas que por medio del

³⁸⁰ Hanță, Al: Op.cit., pp. 28-29.

*dinero, chantaje y crimen intentan enturbiar la existencia pacífica y creadora de la patria, vender más allá de las fronteras los secretos económicos y militares de nuestro estado.*³⁸¹

El fuerte mensaje ideológico que resalta Al. Hanță no impide que la construcción de la trama sea lograda y la acción verosímil.

MOROGAN – SALOMIE (Elena María Morogan – 1937 y George Virgiliu Salomie - 1945)

Morogan y Salomie firman cinco novelas muy al estilo Agatha Christie: **La revedere, pe curând (Adiós, hasta pronto)** (1980), **Să nu exagerăm (No exageremos)** (1981), **Scuzați deranjul (Perdonen las molestias)** (1982), **Agepsina și bătrânii (Agepsina y los viejos)** (1984), **Amnezii de iarnă (Amnesias de invierno)** (1985), **Să nu ne enervăm (No nos mosqueemos)** (1990)

En 1985 se publicaba en la revista Orizont un artículo con el título Consumați literatură de consum (¡Consuman literatura de consumo!) cuyo objeto era la recién publicada novela **Amnesias de invierno** firmada por la pareja Morogan-Salomie ya conocida por el público, ya que se trataba de su quinto libro. Según el autor del artículo, Ioan T. Morar, esta novela fortalece seriamente el género policíaco, del que dice que ya cuenta con algunas obras maestras firmadas por escritores autóctonos. En el caso de **Amnesias de invierno**, resalta su intriga inteligente y verosímil, pistas falsas creíbles, golpes de efecto, deducciones espectaculares, azar en pequeñas dosis y profesionalismo (criminalístico) en dosis grandes.

La novela etás (o por lo menos parece estar) escrita desde dos ángulos, la acción se desarrolla en dos planos (que se interseccionan a veces) y es llevada a espaldas por Olimpia Cernea y de A.B. Cernea junto con Gelu Ionescu, comandantes competentes, dotados de

³⁸¹ Hanță, Al.: Războiul tăcut, en PENTRU Patrie, 31, número 1, ianuarie 1980, p. 29.

*maravillosas cualidades, como por ejemplo, la inteligencia, la iniciativa, el humor, la perspicacia, etc.*³⁸²

Otra cuestión que plantea Morar en el artículo citado es la identidad de los autores. Llama la atención la escasa información que consigue encontrar, pero si pensamos que casi treinta años después, con todo lo que Internet supone, no hemos conseguido averiguar mucho más, quizás no nos sorprendan tanto las palabras de Morar:

*...tras nuestras investigaciones, estrictamente personales, sólo hemos conseguido saber que Morogan es el pseudónimo de Elena Morogan, profesora de latín, si nuestras fuentes son fiables. En cuanto a la persona que se esconde bajo la otra mitad del nombre, no hemos podido averiguar el nombre, sólo nos hemos enterado de que es hombre.*³⁸³

Resulta que casi 30 años más tarde sabemos que Elena María Morogan, emigrada a Suecia en 1989, profesora de literatura en la universidad de Estocolmo, ha traducido unos veinte libros; entre otros es la traductora de la trilogía de Stieg Larsson al rumano. En una entrevista acordada a Stelian Țurlea, para el periódico rumano Ziarul financiar, Morogan se declara ser una ferviente seguidora de la novela policíaca y, a la pregunta de si se plantearía volver al género, contesta:

Junto con mi amigo George Salomie había escrito cinco pseudo novelas policíacas, en las cuales nos divertía meternos con quien no se podía uno meter y que nos han traído cierta fama y bastantes problemas; lo saben, quizás, pero en 1985 han desechado nuestro último libro y nos han quitado el derecho de firmar. [...¿volver a] las novelas policíacas? Pertenecen a una época pasada de nuestras vidas – sería interesante ver si siguen teniendo el mismo impacto que tuvieron en aquellos tiempos. Es decir, esperamos con interés un editor que nos proponga una nueva re-edición. No sé si volveré a

³⁸² Morar, Ioan T.: Consumați literatură de consum, en ORIZONT, 36, nr. 47, 22 noviembre 1985, p. 2.

³⁸³ Ibid., p. 2.

escribir novelas policíacas, aunque la actualidad clama de temas “gordos”, diría incluso que la realidad ha superado la imaginación, al menos en Rumanía...”³⁸⁴

El humor, el talento de meterse con “quien no se podía uno meter” son quizás la marca de la pareja de autores Morogan-Salomie, autores de género policíaco que parodian el género, subrayan la observación de los personajes, de la realidad social, usando un estilo notable.

³⁸⁴ Stelian Țurlea: <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/sunt-o-mare-consumatoare-de-romane-politiste-3349603/>

5.2. ANÁLISIS DE OBRAS REPRESENTATIVAS

Entendemos que parafrasear argumentos tiene sus limitaciones; no obstante, al tratarse de novela policíaca, nos ha parecido un modelo en gran medida clarificador para la comprensión del género y sus variantes en Rumanía. Para ello, hemos seleccionado ocho novelas representativas para destacar sobre todo sus modalidades y rasgos más distintivos y diferenciadores de sus homólogas europeas, americanas, etc.

Mihail Sadoveanu - **Baltagul** (El hacha)

La novela aparecida en el año 1930 no es una muestra de narrativa policíaca propiamente dicha, pero hasta cierto punto se la puede considerar muy cercana al género que aquí nos interesa. Al poco tiempo de su publicación, la crítica empezó a compararla con la balada popular **Miorița**³⁸⁵, y sólo mucho más tarde se hizo hincapié en la investigación "detectivesca" que se desarrolla a lo largo de la novela.

En cuanto a la estructura, la novela tiene tres momentos cruciales que van añadiendo los elementos necesarios para construir el personaje de Vitoria Lipan: la larga espera de la vuelta de su marido, su búsqueda y finalmente el castigo a los culpables. El primer personaje que le es presentado al lector es Nechifor Lipan, el pastor, quien a lo largo de toda la novela aparece sólo en los recuerdos de su mujer y de los demás personajes. Así, en las primeras páginas, la mujer está esperando que vuelva de Dorna, un pueblo donde había ido a comprar ovejas. El tiempo ha pasado y ella no tiene ninguna noticia de Nechifor. Una noche tiene un sueño, que ella interpreta como mala señal: "Esa noche, hacia el alba, tuvo la primera señal, que la hirió en el alma y la atormentó aún más. Veía a Nechifor Lipan a caballo, de espaldas hacia ella, cruzando al ocaso un río crecido"³⁸⁶. La mujer empieza a saber que algo malo

³⁸⁵ Balada popular anónima rumana;

³⁸⁶ Mihail Sadoveanu, **Baltagul**, Editorial Editura pentru literatură, Colección Biblioteca pentru Toți, Bucarest, 1963, p. 18.

está pasando, y lo sabe por señales que sólo alguien que vive tan cerca de la naturaleza puede interpretar:

"...el viento aumentó su rumor por encima de la aldea. Las gallinas subieron a la solana, a resguardarse, ahuyentadas por las primeras gotas frías. Vitoria notó con sorpresa el gallo grande, pardusco, como se acerca sin miedo y se para en el umbral. El corazón se le llenó de esperanza, a la espera de la buena señal. Pero el gallo se dio la vuelta, con la segadera de la cola hacia las llamas del fogón y con el pico hacia la puerta. Cacareó una vez, largamente, y se asombró él solo.

- *No viene... murmuró preocupada la mujer.*
- *¿Quién? ¿Padre? preguntó atemorizada la chica.*
- *No viene, dijo de nuevo, empedernida, Vitoria. El gallo da señal de que alguien se va.*
- *¿Quién se va a ir?*³⁸⁷

A partir de este momento la mujer empieza a prepararse para lo peor. Va a casa del cura para pedir consejo y le desvela sus preocupaciones, ya que Nechifor lleva fuera de casa casi dos meses, y en veinte años que llevan casados nunca se había retrasado más de veinte días en el mismo trayecto. El cura le pide que tenga paciencia, y que no haga caso a los sueños, que son cosas del diablo. Luego, en secreto, se pasa por la casa de la bruja quien le dice que el hombre está con otra mujer. Vitoria no cree ni a uno ni al otro, y sabe que ha pasado algo peor, pero decide esperar todavía, y busca ayuda y consuelo en Dios y en la Virgen. Paga misas en la iglesia, ayuna durante doce semanas todos los viernes para que vuelva su marido, y piensa enviar a su hijo, Gheorghiiță, para que busque a su padre. Finalmente se da cuenta de que éste no es lo suficientemente maduro para enfrentarse solo al viaje, y decide irse con él, al monasterio Bistrița, para rezarle a Santa Ana y luego a Piatra, la capital de la provincia. En el monasterio Bistrița hace por ver al prior Visarion quien la aconseja que avise a las autoridades. Una vez más queda

³⁸⁷ Mihail Sadoveanu, Op.cit., pp. 18-19.

evidente que Vitoria no confía en ellas, y que la única ayuda que espera es de Dios:

"- ¿Has avisado a las autoridades?

- ¿Qué autoridades? En mi pueblo no hay ni alcalde ni guardias. Sólo me he quejado al padre Dănila. Y ahora he venido a quejarme a Santa Ana.*
- Has hecho muy bien, mujer. Pues esperemos. Santa Ana intercederá a tu favor. Y mientras tanto, tú ve a las autoridades terrenales de Piatra. Ve a la policía y a la prefectura y cuéntales lo ocurrido, para que investiguen.*
- Ya veo - contestó Vitoria - me iré allí también, pero mi verdadera esperanza está en otro lado."*³⁸⁸

Sin embargo, el día siguiente va a ver al prefecto y le cuenta lo que le ha pasado. Éste prácticamente confirma sus temores al decir que posiblemente a su marido lo hayan asaltado y matado los ladrones, pero en seguida la anima a que no piense en lo peor, ya que hasta que no investiguen los hechos, no se puede saber nada con certeza. Pero Vitoria se siente aturdida, "nadie hasta ahora le había enseñado la luz [...]. Aunque saben la verdad, los iconos callan. Y ¡mira! de todos los hombres, el empleado del rey ha soltado una palabra, que encarna la verdad. Esta palabra ya estaba dentro de ella, pero no se atrevía a hurgar... A Nechifor lo habían matado los malos."³⁸⁹

Una vez convencida de que Nechifor está muerto, vuelve a su casa para preparar el viaje que va a emprender en busca del cadáver de su marido. Se siente más fuerte, y al mismo tiempo obligada a encontrarlo para enterrarlo según la tradición. Termina los preparativos, vende al señor David, un comerciante judío, conocido de Nechifor, parte de las pieles y el queso que tiene en casa para conseguir dinero y, el día 10 de marzo, casi seis meses desde la desaparición, empieza su camino. Parte en compañía de su hijo y del señor David, que va en la misma dirección. El comerciante, que ya conoce el

³⁸⁸ Mihail Sadoveanu, , Op.cit., p. 51.

³⁸⁹ Ibid., p.56.

destino de la mujer, le dice que no cree que le haya pasado algo malo a su marido, ya que si así hubiera sido, el cuerpo habría aparecido, pero Vitoria ya está convencida de su verdad.

"- Ha de creer que está vivo, para tener fuerza para buscarlo.

La mujer negó con la cabeza y apretó los labios, como con ligero desprecio.

*- De todo lo que me dice, señor David, entiendo que quiere consolarme, como persona de buen corazón. Pero que sepa que yo he salido después de escuchar señales y mandamientos. Y procuro encontrarlo más todavía si está muerto; pues si estuviera vivo podría volver él solo."*³⁹⁰

Por la noche paran en una posada de Bicz, cuyo dueño, Donea, dice conocer al pastor. Este momento es muy importante en la trama, ya que representa la primera fase de la investigación que emprende Vitoria y el primer paso en la reconstrucción del viaje de Nechifor. De hecho tanto la mujer como el comerciante David ocultan la verdad, y hacen las preguntas sobre el pastor bajo la excusa de que éste le debe a Vitoria dinero. Es sólo el primer ejemplo de la astucia que la mujer se verá obligada a usar a lo largo de su búsqueda, y que le da el primer dato sobre el cual fundar su teoría:

"- ¿Cuánto hace que no lo ve? inquirió la montañesa.

*- Pues hace bastante, más o menos desde el otoño. Se iba hacia la sierra; tenía un buen caballo."*³⁹¹

El día siguiente llegan a Călugareni, el pueblo del señor David, y su esposa es quien le cuenta el paso de Nechifor por allí. Vitoria se entera de que en otoño, cuando había pasado por el pueblo, iba solo, que estuvo muy poco tiempo descansando, y que reanudó su camino al caer la noche; que llevaba mucho dinero encima, y que no había hecho caso a los consejos de la anfitriona de quedarse hasta el día siguiente. A lo largo de esta conversación, a través de las palabras y a veces de los recuerdos de los tres participantes, el

³⁹⁰ Mihail Sadoveanu, , Op.cit., p. 79.

³⁹¹ Ibid., p. 81.

lector va sabiendo algo más sobre Nechifor Lipan, como por ejemplo, que era valiente ("No tenía miedo a los ladrones; tenía poder sobre ellos. A no ser que le hubiera golpeado de lado algún amigo, de improviso."³⁹²)

A partir de esta segunda información que encuentra Vitoria, su viaje será largo y cruzará muchos pueblos; hablará con numerosas personas, enterándose a veces de detalles importantes o perdiéndole la pista otras. Así, por ejemplo, en Farcașa tienen que parar porque el tiempo cambia de repente y no pueden seguir con su viaje. La casualidad hace que se alojen en casa del herrero del pueblo, quien recuerda que en otoño había puesto herraduras al caballo de Nechifor. Además recuerda muy bien lo que llevaba puesto y la conversación que habían tenido:

“- Lo único que no me gustó fue que reanudara su viaje de noche. [...] Pero él decía que se iba; que le gusta viajar bajo la luz de la luna. A la mala gente decía que no le tenía miedo; que tenía para ellos pistolas cargadas.

*- Sí, ha sido él, murmuró la montañesa ”*³⁹³

En Borca dan con un bautizo al que tienen que participar, y en Cruci con una boda. En los dos pueblos Vitoria pregunta por el pastor, pero aparentemente le pierde el rastro, ya que nadie recuerda haberlo visto. Aún así, Vitoria está contenta con mezclarse con la gente, ya que eso le permite hacer preguntas sin llamar la atención:

“Al paso lento del caballo, Vitoria pensaba, con miradas sombrías. Aclaraba sus pensamientos, con pocas palabras, hablándole a Gheorghiță. No podía decir que la molestaban esos retrasos. Mejor mezclarse así, con el permiso de los demás, entre la gente, para poder observar y curiosear. Así podía también aprender cómo alejarse de las multitudes, para cuando le hiciera falta. [...] Cuando

³⁹² Mihail Sadoveanu, , Op.cit., p.85.

³⁹³ Ibid., p. 99.

*hay mucha gente, te prestan menos atención y tú los puedes observar mejor.”*³⁹⁴

Siguen cruzando otros pueblos, en la región de Dorna, pero en ninguno ha habido mercado de ovejas. La gente les dice que en otoño hubo una gran feria en Vatra Dornei, donde se vendieron y compraron muchas ovejas. Cuando llegan a la ciudad dejan sus cosas en una venta y van a la cancillería a preguntar por las ventas de otoño:

“- *¿En qué mes?*

- *En el mes de noviembre.*

- *Sí, aquí está. En el mes de noviembre, en el primer domingo, Gheorghe Adamachi y Vasile Ursachi vendieron trescientas ovejas a Nechifor Lipan.*

Vitoria soltó un grito:

- *¡Eso es!”*³⁹⁵

El funcionario le cuenta que ésta había sido la mayor venta de la feria de ganado, que Nechifor había llegado en seguida a un acuerdo con los vendedores, que había sacado el dinero, lo había contado, pagado y pedido comprobante. Que en seguida llegaron otros compradores, pero que ya no quedaban ovejas. Que había, sobre todo, dos hombres – buena gente – muy afligidos que le pidieron a Lipan que les vendiera aunque fuera unas cuantas ovejas, y que éste contestó que estaba de acuerdo en dejarles cien. Que le había gustado mucho cómo se había portado Lipan y que le consideraba amigo suyo. Al oír toda esta información, Vitoria se echa a llorar y le cuenta al funcionario que después de eso Lipan no había vuelto a casa. El hombre se muestra muy extrañado y sólo es capaz de darle a Vitoria unos últimos indicios, muy valiosos - la dirección en la que partió Nechifor, y por quién iba acompañado:

³⁹⁴ Mihail Sadoveanu, Op.cit., p. 104.

³⁹⁵ Ibid., p.108.

“- ... Yo estaba presente. Separaron cien ovejas. Con los pastores de Gheorghe Adamachi y de Vasile Ursachi, con los perros y con los asnos, encaminaron las ovejas hacia el valle, hacia un invernadero. Cuando ya casi no se veía la polvareda que levantaban las ovejas, montaron a caballo y partieron ellos también.

- ¿Quiénes?*
- Mi amigo Lipan y los otros dos pastores que he mencionado.*
- ¿Qué pastores? ¿Quiénes? ¿De dónde?*
- Pues eso ya no lo sé. Ha habido un acuerdo entre ellos. Pero se ve que ya se conocían. Los músicos les cantaron, ellos bebieron y se abrazaron; luego se fueron tras las ovejas. [...] Según he entendido se dirigían a Neagra.”* ³⁹⁶

En el último pueblo de la región de Dorna Vitoria y su hijo hacen otro descanso para preguntar si alguien había visto a los tres pastores. Pararon en la primera fonda, pero no hallan ningún rastro. En la otra punta del pueblo en cambio, en otra posada, Macovei, el dueño, recuerda muy bien como alrededor del día de San Miguel³⁹⁷ pasó un rebaño de trescientas ovejas con sus pastores y los tres propietarios. Uno de ellos, Nechifor según la descripción, invitó al mesonero y al cura a beber con ellos, y luego pidió al cura que hisopeara a las ovejas. Más tarde pagó todo y ordenó a los demás que reanudaran el viaje. Según había visto Macovei, Lipan era quien tomaba las decisiones por los otros dos pastores, ya que era el dueño de dos tercios de las ovejas, mientras ellos sólo tenían un tercio. Además, por primera vez, Vitoria es capaz de poner rostro a los dos pastores: uno era menudo y de tez oscura; el otro, de complexión más fuerte, reía mucho y fuerte. Tenía el labio superior abierto, como los conejos.

Vitoria sigue su camino que la lleva por pueblos desconocidos: Păltiniș, Dîrmoxa, Broșteni. La guía el deseo de hallar a Lipan y encuentra su rastro en algunas de las fondas que hay en su recorrido. Luego pasa por Borca y

³⁹⁶ Mihail Sadoveanu, Op.cit., pp.109-111.

³⁹⁷ Según el calendario ortodoxo, se celebra el día de los Santos Arcángeles Miguel y Gabriel el 8 de noviembre.

Sabasa, donde la gente también recuerda a los tres pastores. Desde Sabasa suben por la montaña de Sfînişoara, hacen un descanso en el alto de la montaña, bajo una cruz llamada la Cruz de los Italianos, y luego bajan hacia el pueblo de Suha. Al final del pueblo paran en la fonda de Iorgu Vasiliu.

Éste es un momento muy importante en la trama de investigación de Vitoria. En un primer instante, el hombre recuerda el paso de las ovejas por su posada, pero como no dice nada de la gente que iba con el rebaño, la mujer le sonsaca la información que ella necesita: primero han pasado las ovejas y los pastores, con los perros y los asnos. Luego han llegado los dueños, a caballo:

“- [Iorgu Vasiliu] Sí, es verdad, han llegado luego, montados, como dices. Los dos han bajado del caballo y les he puesto de comer. [...]”

- No eran dos, dijo con serenidad Vitoria. Eran tres.

- Pues no, eran dos.”

Vitoria pestañeó como para disipar la oscuridad que había surgido dentro de ella. El señor Iorgu Vasiliu repitió su afirmación. Como si la oscuridad de dentro fuera a disiparse, la mujer se quedó esperando y pensando. Ahora veía que el viento había parado. Se había caído abajo, sobre el valle y, como ella, se había quedado mudo. La señal era clara. Ya no podía seguir adelante. Tenía que volver hacia atrás. No tenía ya ni la menor duda de que Nechifor no era uno de los dos. Él no había llegado hasta aquí, aquí ya no había nada vivo de él.

- ¿Dos eran? preguntó atenta y tranquilamente. Uno grande, con el labio superior abierto como un conejo, y otro menudito y de piel oscura.

- Correcto, ellos eran: es gente que creo que conozco. Son de por aquí, de uno de los valles. El del labio se apellida precisamente Iepure³⁹⁸. Ah, no: el otro, el menudito, se apellida Iepure. El otro es Calistrat Bogza.

- ¿Cuál?

³⁹⁸ La traducción del apellido Iepure es Conejo

- *El del labio abierto. Ya te decía que eran dos, y ahora veo que incluso me sé sus nombres. ¿Por qué estaba hablando de tres?*
- *Yo qué sé, murmuró con los ojos medio cerrados la mujer; pero ahora entiendo claramente que eran los que usted dice.*

En medio de la oscuridad empezaba a haber luz. En Sabasa eran tres. Aquí, pasada la montaña de Stînișoara, en Suha, Nechifor Lipan ya no estaba. [...] Aquí, entre Sabasa y Suha tenía ella que encontrar la llave de la verdad.”³⁹⁹

Ya sabiendo con certeza que Nechifor está muerto, sabiendo también casi seguro quién lo había matado y dónde, Vitoria esperará todavía para poder demostrar su teoría y para castigar a los culpables. Es importante mencionar que llegados a este punto, quedan todavía más de 70 páginas hasta el final del libro, de un total de casi 200. En esta última y más importante parte de su viaje, Vitoria contará con la importantísima ayuda de María Vasiliu, la esposa de Iorgu. Para empezar, ésta aclara que los nombres de los dos pastores son Calistrat Bogza e Ilie Cuțui, mientras que Iepure es el mote de Bogza, el del labio abierto. Ella conoce también a las esposas de los dos, Ileana Bogza y Gafița Cuțui, quienes aparentemente son amigas, pero en realidad se odian a muerte. María le cuenta como las familias de los dos pastores se habían visto, de pronto, con una gran fortuna. Que, según Gafița, su marido y Bogza habían comprado las ovejas de un pastor de lugares lejanos. Pero tanto Vitoria como la mujer de Vasiliu están convencidas de que la verdad es muy distinta, para la desesperación del posadero que no puede comprender cómo alguien puede pensar que dos personas honestas hayan podido matar y robar a un forastero. Su esposa le contesta que nadie ha creído eso, pero que la pobre mujer que busca a su marido tiene todo el derecho de recibir unas explicaciones sobre cómo han comprado las ovejas, qué dinero han pagado, y hacía dónde y por qué camino partió aquel pastor.

Las dos mujeres idean una estrategia muy astuta, que pasa por un primer interrogatorio en el que someterán a los dos pastores a una serie de preguntas,

³⁹⁹ Mihail Sadoveanu, , Op.cit., pp. 124-125.

y en el que Vitoria tendrá el papel de una pobre crédula mujer que busca a su marido y que no duda en ningún momento de la buena fe de Cuțui y de Bogza. Dada la importancia de este primer interrogatorio que transcurre en el ayuntamiento – terreno neutral -, vamos a citarlo casi en totalidad:

“- Usted tiene que ser la mujer de Lipan, tomó la palabra, riéndose, Bogza.

Vitoria miraba hacia otro lado, pero lo veía. Inclino la cabeza, confirmando. Luego esperó, a ver si decía algo más.

- ¿Has venido a por alguna deuda? Que yo sepa, le he pagado a Lipan todo el dinero. Tal vez Cuțui le deba algo.

- Yo no le debo nada, contestó Cuțui con rostro serio.

Calistrat Bogza rió de nuevo con crueldad:

- Entonces quizás has venido a ver cómo vive la gente aquí, en Suha. Gracias a Dios, vivimos bien.

La mujer suspiró:

- Otra gente, es cierto, vive bien y os veo tranquilos. Sólo a mí me ha empujado la desgracia a salir de mi casa.

- ¿Ah sí? ¿Y por qué razón? Explícanosla, a ver si te podemos ayudar. ¿Por eso nos has llamado, mujer? [...]

- Y bien, si el marido de esa mujer no ha vuelto a su casa, ¿qué le podemos hacer nosotros?

- No me podéis hacer nada, habló Vitoria con serenidad, sin levantar la cabeza. Pero como una desdichada mujer que soy, he venido a ver a unos amigos y a preguntarles ¿cuándo se despidieron de Nechifor Lipan?, ¿qué han hablado con él? ¿Hacia dónde le vieron partir? Tal vez ha dicho él alguna palabra de la cual poder yo entender dónde buscarlo.

Bogza metió las manos bajo el cinturón y miró reblandecido a la mujer de Lipan.

- ¿Qué podría yo decirte? dijo encogiéndose los hombros. En el camino, viniendo de Dorna, llegamos a un acuerdo sobre la venta de las ovejas. Le conté el dinero. Una parte la pagó Cuțui, quien está

aquí presente. Nos despedimos. De hecho Lipan se mostraba muy apresurado.

- *Si yo pudiera saber dónde ocurrió todo eso... suspiró Vitoria.*
- *¿Que quieres saber dónde ocurrió todo eso? En el camino.*
- *¿En que sitio exactamente?*
- *Tú quieres saber mucho, se rió Calistrat. ¿Cómo voy a saber yo el sitio exacto? Si mal no recuerdo, nos paramos en la Cruz de los Italianos.*
- *Y después de pagarle, hacia dónde partió?*
- *¿Hacia dónde? Se dio la vuelta. Se fue hacia su casa.*
- *No te enfades, señor Bogza, dijo Vitoria. Quería saber si había dicho algo de si tenía pensado no volver a casa.*
- *No me enfado, mujer, aunque a mí tantas preguntas no me gustan. Quizás tienes alguna sospecha, dilo claramente. Y deja de darme vueltas como una abeja que quiere clavar el aguijón.* “⁴⁰⁰

Vitoria sigue negando que tuviera cualquier sospecha acerca de las palabras de Bogza y éste, confiado, le dice que, aunque él no sepa mucho, a lo mejor sabe algo la gente que vio a Lipan después de que ellos se despidieran: algún posadero en el camino de vuelta, o incluso algún testigo de la compraventa y del pago. Entendiendo la trampa en la que acababa de caer el pastor, María le dice a Vitoria que si Bogza recordara quién más estaba delante, podrían preguntar al presunto testigo si sabía algo de Lipan, dando a entender que el sospechoso sería este desconocido. De esta forma las mujeres dejan abierta la posibilidad de volver a hacerles a los dos pastores más preguntas, ya que estos prometen intentar recordar algo más. Esta misma noche Vitoria tiene la primera señal de que está en buen camino: “Desde su oscuridad, en la que se estaba adentrando, por primera vez Lipan se había dado la vuelta mostrando su rostro y hablando claramente sólo para ella.”⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Mihail Sadoveanu, , Op.cit., pp. 135-137.

⁴⁰¹ Ibid., p. 140.

El día siguiente Vitoria vuelve a Sabasa siguiendo una sospecha suya. Allí pide ayuda al señor Toma, otro posadero que había conocido a su marido y juntos van por el pueblo. En una de las casas del final del pueblo, cuando el posadero llama a la puerta, salen tres perros grandes ladrando; uno de ellos es Lupu (Lobo), el perro de Lipan. El dueño de la casa les cuenta que el perro había aparecido desde los barrancos de la montaña, en otoño. Que había pensado que era un perro perdido por los pastores que pasaban por allí. Que durante las primeras semana el perro desaparecía, se iba a la montaña como buscando algo, pero que después de las primeras nevadas ya se había tranquilizado un poco. A veces todavía se va hasta el cerro pero vuelve en seguida.

Entretanto, el pueblo de Suha está hirviendo. La gente ya habla que tiene que venir un juez para investigar la compraventa de las trescientas ovejas; que los dos pastores del pueblo deben enseñar el comprobante de la compra; que tienen que decir quiénes han sido los testigos del acuerdo ya que sólo esos forasteros han podido matar a Lipan para robarle el dinero. Por ello Bogza y Cuțui deben decir qué aspecto tenían, qué ropa y qué caballos llevaban. María Vasiliu se encarga de enfrentar a las mujeres de los dos pastores, haciéndolas creer que cada una habla mal de la otra. Así consigue que Gafița, para defender a su marido, diga: “Y además, mi marido no tiene pesadillas”⁴⁰². La mujer del posadero se queda para enredar más los hilos, mientras que Vitoria con su hijo, llevando el perro con ellos, deciden cruzar otra vez la montaña de Stînișoara, ya que ahora saben que es en ese tramo donde desapareció Lipan.

Llegados a un punto, el perro empieza a mostrarse muy inquieto e intenta hacer que paren. Luego baja por el barranco y aúlla. Bajan ellos también, primero el hijo, luego la mujer:

“A Gheorghiță le sacudía el llanto, con los ojos tapados con el codo derecho. Huesos dispersos, con cartílagos húmedos, blanqueaban el suelo. Las botas, el morral, el cinturón donde guardaba el dinero, el gorro gris de caracul eran de Nechifor. Era él el de allí, pero

⁴⁰² Mihail Sadoveanu, , Op.cit., p.151.

*menguado por los dientes de las fieras. El esqueleto del caballo, limpiado de carne, yacía cerca. [...] Arrodillándose de prisa, [Vitoria] juntó los huesos y separó los objetos. El cráneo estaba partido por un hachazo.”*⁴⁰³

A partir de este momento, Vitoria debe esperar a que las autoridades hagan su trabajo, aunque ella no confía en el trabajo de alguien que no había conocido a su marido, pero su conversación con el segundo del prefecto, enviado para esclarecer los hechos, es otro ejemplo de su astucia, y de su capacidad de llevar las cosas dando al mismo tiempo la impresión de no enterarse de mucho:

“- Según puedo ver, es lo que ya sospechaba. A tú hombre le mataron y atracaron.

- Sí, señor – contestó con sosiego Vitoria – pero en su morral había algo de dinero, y no le quitaron el billetero.*
- ¿Entonces le habrán matado por odio?*
- ¿Cómo voy a pensar eso, señor, si ha viajado en compañía de amigos desde Dorna hasta aquí?*

Entonces Vitoria se sintió obligada a contar lo que sabía. Es decir, que después de comprar las ovejas en Dorna, Nechifor vino hasta aquí con dos compañeros y amigos, que viven al otro lado de Stînișoara, en un sitio llamado Doi Meri. Aquellos amigos sostienen que compraron las ovejas de Lipan y que le pagaron. Después del pago, que se hizo arriba, Lipan se dio la vuelta, partiendo hacia su casa. Entonces, al parecer, alguien que había estado presente y había visto la venta y el dinero, fue detrás de él y le golpeó. Le robó el dinero de las ovejas. De otra manera no pudo ser; pues es eso lo que dicen aquellos dos amigos del muerto, es decir, Calistrat Bogza e Ilie Cuțui. Eso quiere decir que Lipan no guardó el dinero en el mismo sitio donde guardaba lo que le quedaba; sino que lo llevaba en la mano. El criminal lo golpeó y le arrancó el dinero; pues nada

⁴⁰³Mihail Sadoveanu, , Op.cit., p. 156.

más recibir el golpe, Lipan se cayó en el barranco junto con el caballo. Que haya ido tras él es difícil de creer; pues allí estaba el perro, que habría luchado con todas sus fuerzas por su amo. Para asaltar al muerto, el criminal habría tenido que matar al perro también. Pero el perro lo encontraron vivo. Queda por averiguar quién es aquel testigo forastero, que vio a Lipan recibir el dinero. Según su juicio, los dos pastores no recuerdan quién ha sido aquel forastero. Si las autoridades les forzaran, ellos confesarán y lo señalarán. Al mismo tiempo, claro está, demostrarán la compra de las ovejas con algún comprobante que Lipan haya escrito en el alto de la montaña, aunque allí no hay ninguna cancillería, y el viento no lleva hasta allí en sus remolinos ni tintas, ni tampoco plumas para escribir. El papel de la compra de las ovejas está en el morral de Lipan, no la tienen ellos; pero si ellos dicen que le han pagado por sus ovejas y que le han contado el dinero con testigo delante, ¿quién se va a atrever a decir que no ha sido así? Es verdad que el mundo está lleno de palabrerías y de engaños, y que unos y otros del otro lado de la montaña dicen que todo este asunto no es limpio; pero ella no puede acusar a nadie, sabiendo que al final Dios sacará la verdad a luz.”⁴⁰⁴

Vitoria consigue sembrar la duda en el representante de la autoridad sobre los dos pastores y, sin que éste se dé cuenta, llevar la investigación tal y como ella tiene pensado:

- “- Creo, mujer, que no estaría mal que me acompañaras, que estuvieras delante cuando vaya a llamar a Bogza y a Cuțui.*
- Voy, ¿cómo no voy a ir? Además tengo allí un asunto con una amiga mía, la mujer de un comerciante. Quiero invitarla a que esté ella también cuando baje estos huesos al pueblo, para ponerlos a descansar bajo tierra. Lo correcto sería invitar también a los dos pastores con sus mujeres.*

⁴⁰⁴ Mihail Sadoveanu, Op.cit., pp. 166-167.

- *¿Y eso? Es decir, yo voy a interrogarles y tú les invitas al entierro.*
- *¿Y cómo no les voy a invitar? [...] Si yo no tengo nada en contra de ellos; Dios no me los ha señalado todavía. La gente puede hablar; la mujer de Cuțui puede decir que Bogza tiene pesadillas y que habla durante el sueño; ustedes, como autoridades, pueden hacerles preguntas; pero yo ¿qué puedo hacer más que un entierro como Dios manda? Les invito; a usted también le invito, si no le importa. Así los tiene bajo sus ojos.*

*El señor Anastase Balmez movió la cabeza y se quedó pensativo. La mujer volvía a tener razón; pero consideraba que estaba bajo su dignidad reconocerlo. Una investigación discreta y atenta se le mostraba como el mejor sistema para descubrir y coger a los culpables. Sin duda, los dos pastores no podían negarse a asistir al entierro en Sabasa. Esto sería lo que en realidad se llama una confrontación con el cadáver de la víctima.*⁴⁰⁵

El segundo del prefecto empieza su investigación en Suha; Vitoria, después de liar un poco más a los dos pastores, por un lado y a sus esposas por el otro, parece que pierde el interés por lo que allí ocurre, y empieza a encargarse del entierro y del banquete conmemorativo que tendrán lugar al otro lado de Stînișoara, en Sabasa. El entierro transcurre según las tradiciones y ritos ortodoxos, aparentemente el único empeño de la mujer es que todo salga bien y que Nechifor Lipan pueda, por fin, descansar en tierra santa. Uno de los momentos más significativos de la novela, sobre todo en cuanto a la trama detectivesca, se producirá en el banquete conmemorativo; se trata del desenmascaramiento de Bogza y de Cuțui.

Siguiendo la estrategia que ya conocemos, Vitoria empieza a acorralar a Bogza, al que invita amablemente a comer y a beber. Le pide el hacha para verla y se la pasa a su hijo diciéndole que es igual que la suya, pero que mientras que la suya es nueva, ésta “sabe mucho”. Luego empieza a expresar

⁴⁰⁵ Mihail Sadoveanu, , Op.cit., p. 170.

sospechas, pero sin decir nada claramente. Finalmente, cuando sabe que todo el mundo de las mesas la está escuchando, dice:

“- ¿Quieres que te cuente lo que pasó? Te lo diré, señor Calistrat. Mi marido iba pensando, pues, en sus cosas y en mí, subiendo a pie al lado del caballo, hacia la Cruz de los Italianos.

La mujer se paró.

-¿Y? la animó sonriente el segundo del prefecto. Sigue. ¿Por qué te has parado?

- Algunos podrían decir que iba bajando. Pero yo sé bien que iba subiendo. Pero no iba solo. Tenía al perro a su lado. Y además había cerca dos hombres. Uno había azuzado a su caballo y se había apresurado hacia la cima para averiguar si se acercaba alguien. El segundo iba detrás de Lipan, andando, y llevaba su caballo de las riendas. No era de noche, que lo sepáis. Era al ocaso. Hay gente que cree que estos hechos ocurren de noche. Pero yo sé que ese hecho ocurrió de día, cuando el sol se estaba poniendo. Cuando el de la cima hizo una señal, como que no hay peligro, que el lugar está desierto, el que iba andando soltó las riendas. Sacó el hacha y, pisando sigilosamente con sus abarcas por la senda, se puso detrás de Nechifor. Sólo le dio un golpe, pero con mucha fuerza, como cuando quieres partir un tronco. Lipan levantó sus brazos, ni le dio tiempo a gritar; se cayó con la cabeza encima del cuello del caballo. Dándole la vuelta al hacha, el hombre empezó a empujar el caballo hacia el barranco. En ese momento el perro se le abalanzó. Él le dio una patada debajo del morro. El caballo se había asustado. Cuando le empujó, se fue rodando hacia abajo. El perro también se cayó. Se paró ladrando furibundamente; el hombre intentó darle un hachazo a él también, pero el perro lo esquivó y bajó arrastrándose el barranco tras su amo. Eso es. El segundo hombre montó a caballo y se marchó

de prisa detrás del que estaba en la cima, y se fueron. Nadie los vio, ni se supo nada hasta ahora.”⁴⁰⁶

Bogza se siente atrapado y furioso. Furioso y al mismo tiempo asombrado porque no entiende cómo pudo haber descubierto la mujer la verdad. Se encara a la viuda diciéndole que si tiene algo que decir que lo diga, pero que deje de andar con acusaciones sin fundamento, e intenta recuperar su hacha. En este momento, Vitoria le dice a su hijo “...me parece que en el hacha hay sangre escrita y éste es el hombre que golpeó a tu padre.”⁴⁰⁷ En un intento de defenderse del pastor que se le echa encima, el hijo le asesta un hachazo en la frente. El perro, liberado entretanto, le ataca también, y difícilmente los presentes consiguen separarlos. Bogza resulta herido de gravedad y, sabiendo que se va a morir pide que se le acerque el cura para confesarse. Le revela que los hechos habían ocurrido tal y como había contado la mujer, y que lo habían hecho para quedarse con sus ovejas.

Una vez descubierta la verdad y cumplido su deber, Vitoria debe pensar en el futuro. En el más próximo – las misas que tiene que hacer para el alma de su marido a lo largo de los cuarenta días siguientes - y luego en la vuelta a su casa, donde tiene que retomar la vida que allí la espera, desde el punto en la que la dejó para salir en busca de su marido. La vida debe continuar su rumbo.

A continuación nos gustaría examinar los elementos de narrativa detectivesca que el lector puede encontrar en esta novela, para explicar los motivos que nos han hecho elegir **El hacha** como la primera novela a analizar en este capítulo.

Obviamente, Vitoria Lipan no es un detective tradicional, ya que no consigue dar con los culpables siguiendo los métodos habituales, sino que se deja llevar, a parte de por la lógica, por su fe y por sus instintos. La mujer del pastor es la fiel representante de su mundo, un mundo simple, muy cercano a

⁴⁰⁶ Mihail Sadoveanu, Op.cit., pp. 191-192.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 198.

la naturaleza, y que se rige por una moral y por unas leyes específicas de comportamiento. Además, es un mundo aislado - el de la montaña - visto en oposición al del campo, con leyes de vida más ásperas, que condicionan su forma de pensar y de actuar. La gente vive en un círculo cerrado, sin apenas contacto con el mundo exterior, que les convierte en un producto de la tierra y del clima. Su difícil vida hace que sientan una fuerte atracción y curiosidad por el desconocido mundo del campo visto como fantástico, sobre todo por las mujeres que no cruzan nunca sus fronteras. De allí les llegan legumbres y harina de maíz; de allí, de pueblos con nombres extraños, llegan inquietantes noticias sobre el tren, pero no se atreven a preguntar mucho sobre él. Un viaje fuera de su universo es visto como las aventuras de los héroes de los cuentos y las jóvenes preguntan qué clase de gente vive por allí. De este universo, donde la única autoridad es el cura, y donde la vida gira exclusivamente alrededor del cíclico proceso de la trashumancia, Vitoria sale en busca de su marido, convencida de que está muerto.

Como veíamos en la primera parte de este trabajo, la dedicada a la novela policíaca universal, la regla general dicta que una novela policíaca debe empezar con la presentación de un hecho delictivo, a continuación se describen los personajes y las claves que llevan al esclarecimiento del enigma y, finalmente, se nos cuenta quién es el culpable y cómo sucedieron en realidad los hechos. Todos estos elementos se encuentran en la novela que aquí analizamos. También se encuentran las seis fases principales en el esclarecimiento del enigma que propone Poe: la presentación del detective, el crimen y las claves, la investigación, el anuncio de la solución, la explicación de la solución y el desenlace.

Antes citábamos a John Cawelti, que mencionaba las tres condiciones mínimas que se deben respetar a la hora de escribir una novela policíaca y que también se cumplen – parcial o totalmente - en la novela de Sadoveanu:

- la existencia de un misterio, es decir, de ciertos hechos pasados, básicos, relacionados con la situación o con un

número de personajes centrales, que se le ocultan al lector y al protagonista hasta el final;

- la historia estructurada alrededor de una investigación, con el investigador como protagonista, y la investigación como acción central;
- los hechos ocultos dados a conocer al final;

Incluso tenemos otro elemento, no imprescindible pero bastante frecuente en el género: la superioridad del *detective* dileitante sobre la policía oficial, en nuestro caso la de Vitoria sobre el segundo del prefecto, encargado de resolver el caso.

Juan del Rosal hablaba del sistema de las cinco fuerzas espirituales que hay que hallar en una buena novela policíaca: la *muerte*, el *azar*, la *inteligencia en acción*, el *humor* y el *triunfo de la Justicia*, y de nuevo nos resulta fácil identificarlas. En un principio se trata de una desaparición, pero ya antes del final de la novela Vitoria (y el lector) saben que se trata de un crimen; el azar representa, aquí también, un papel importante como, por ejemplo, en el descubrimiento del perro, o en el hallazgo de algunas de las pistas; Vitoria demuestra ser una mujer inteligente y sobre todo muy astuta, estos rasgos suyos siendo puestos mejor de relieve debido al papel que elige tener, el de una mujer sencilla y crédula; en muchas de sus conversaciones utiliza el humor como arma de ataque o defensa, según la necesidad; y, finalmente, la novela de Sadoveanu termina con el triunfo de la Justicia, aunque creemos que llegados a este punto habría que matizar esta afirmación. En **El hacha** el triunfo de la justicia es equivalente a la muerte del culpable; y, aunque ésta no sea una situación completamente inédita, es decir, que otras novelas policíacas también terminen con la muerte del criminal, no es muy común que lo haga a manos de uno de los personajes más cercanos a la víctima. En el caso de esta novela, al lector se le hace sentir que la muerte de Lipan ha sido vengada, y que es justo que haya ocurrido eso. Vitoria, que desde el principio

ha desconfiado de las autoridades y, por lo tanto, de su capacidad de hacer justicia, actúa a su manera, según las leyes de su universo primitivo. El criminal muere de la misma manera que su víctima, de un hachazo, y para ella esta muerte representa el castigo merecido.

En cuanto a la clase de novela detectivesca a la que pertenece **El hacha**, a primera vista la novela clásica⁴⁰⁸ sería la más cercana, ya que, en el caso de esta novela rumana también, se trata de una superposición de los dos planos temporales correspondientes a dos historias diferentes: la historia del crimen, ausente, y la historia de la investigación que lleva al cabo el detective, que descubre poco a poco la primera historia hasta esclarecer el misterio. La pregunta que se plantea Vitoria es, igualmente, *qué ha ocurrido*. Lo que pasa es que, a diferencia del investigador de la novela policiaca clásica, Vitoria no es el detective objetivo que resuelve el caso apelando a la inteligencia, sino que se implica anímicamente en él. Por lo tanto, si bien es verdad que en cuanto a la estructura, la novela sigue el esquema de la novela clásica de detectives, en cuanto a la construcción del personaje central está más cercana a otro de los tipos que destaca Todorov, el de la historia del investigador vulnerable - subgénero de la novela de suspense - , que presenta al detective integrado en el universo de los demás personajes y no como un simple observador distanciado.

Otros aspectos que diferencian la novela de Sadoveanu de la novela policiaca clásica los encontramos en la clasificación de José F. Colmeiro⁴⁰⁹, ya que su primer tipo, también llamado el de la novela clásica o novela – enigma, tiene muchos rasgos en común con el primero citado de Todorov. Según Colmeiro, a parte de ser un género formuláico (atributo que no aplicaríamos a **El hacha**), se trataría de un género cuyas principales convenciones serían:

⁴⁰⁸ Según la clasificación de Todorov, quien destaca tres tipos de novela detectivesca: la novela clásica, la novela de serie negra y la novela de suspense, dentro de la cual distingue dos subgéneros: la historia del investigador vulnerable, y la historia del sospechoso como detective. Como veíamos en la primera parte del trabajo, la diferencia se hacía según la estructura de la novela.

⁴⁰⁹ José F. Colmeiro en *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, (Op.cit.), destaca también tres tipos: la novela policiaca clásica, la novela policiaca negra y la novela policiaca psicológica.

- *la infabilidad e invulnerabilidad del investigador, cuyas facultades son superiores al resto de los mortales*; está claro que estos rasgos difícilmente se los aplicaríamos al personaje de Vitoria Lipan quien, como ya hemos recalado, es totalmente opuesta a este perfil;
- *la utilización de un método de encuesta supuestamente científico y racional*; esta convención es, sin duda, la que menos se ajusta a la novela que aquí comentamos, ya que el método de encuesta que utiliza Vitoria no es ni racional, ni mucho menos científico. Tal y como veíamos antes, la mujer se deja llevar por su instinto y confía más en la ayuda de Santa Ana que en la que le pueden prestar las autoridades. Recordemos también sus sueños que interpreta como buenas o malas señales y que la guían en su camino. Por poner sólo un ejemplo de lo lejos que está Vitoria de todo lo relacionado con la ciencia, recordáramos el fragmento en el que cuenta cómo tuvo que llamar por teléfono y que se asustó cuando oyó la voz que salía del alambre; de hecho considera que hablar por teléfono es un pecado;
- *los sucesivos sospechosos inocentes*; a lo largo de la novela, esta figura no aparece en ningún momento. Los personajes que desfilan por delante del lector sólo tiene el papel de añadir detalles a la trama y ninguno de ellos está bajo sospecha; solamente cuando el autor menciona por primera vez a Bogza y a Cuțui surge la sospecha – convertida en seguida en convicción - de que son ellos los culpables;
- *la sorpresiva resolución final del problema en que se descubre al culpable en <<la persona menos sospechosa>>*; muy relacionada con la anterior convención, tampoco está presente en **El hacha**, ya que el lector lleva unas 70 páginas sabiendo con certeza quiénes son los culpables;

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, podríamos, tal vez encontrar algún punto común entre esta novela y la novela policiaca psicológica, a la que Colmeiro llama también costumbrista, ya que en los dos casos existe una gran preocupación por la caracterización de los personajes y de las costumbres, ambientes sociales o paisajes. El lector sabe no sólo qué es lo que piensa y siente Vitoria, sino que también se adentra en el interior de Bogza o Cuțui.

Finalmente, nos gustaría añadir que tanto Colmeiro como Poe, juntos con los autores de novela detectivesca clásica tratan el fenómeno del crimen como juego estético, insistiendo en la perfección del razonamiento lógico, y que, de alguna forma, el componente ético desaparece: el propósito principal del detective clásico no es defender el orden social, pero su comportamiento conlleva implícitamente esta defensa, lo cual confiere a la obra cierto sentido moral. En el caso de **El hacha** en cambio, los papeles están invertidos, y el componente ético es el que prevalece sobre el estético. Vitoria Lipan no se siente orgullosa de su razonamiento que la hace dar con los culpables y aplicarles el castigo merecido, lo que siente es que ha cumplido con su deber y eso, de alguna forma, significa que ha conseguido restablecer el orden social.

Otro de los aspectos más debatidos de la novela de detectives, dentro de la dialéctica autor - lector, es el problema de la manipulación del lector por parte del autor; este aspecto creemos que no se cumple en el caso de la novela de Sadoveanu, ya que las claves están presentadas a la vez que Vitoria las descubre. Además, si en la novela policiaca clásica el papel de las claves es el de complicar más las cosas y hacer que el lector se sienta perdido entre tantos testigos, sospechosos, falsos indicios, etc., en el caso de esta novela las claves sirven para demostrar que las sospechas que tanto Vitoria como el lector tienen son reales.

Terminaremos el análisis de **El hacha** con unas referencias al personaje. Para ello, haremos uso de la clasificación mencionada en la primera parte del trabajo, hecha por Edward Morgan Forster en Aspectos de la novela, y donde

diferenciaba entre personajes planos (los estereotipos o caricaturas) y personajes redondos (“que son complejos y por lo tanto, capaces de sorprender de una manera convincente”⁴¹⁰). Si aplicamos estos aspectos a la novela que aquí nos interesa, encontraremos más razones para considerar que el autor utiliza elementos de la novela policíaca psicológica más que de la clásica, ya que en ésta última el detective es, por excelencia, un personaje plano, mientras que en la primera puede ser a la vez bueno y malo, valiente y cobarde, honesto y deshonesto. Esto en cuanto a los personajes en general; Si nos referimos específicamente a la víctima, podríamos añadir que, a diferencia de la novela policíaca tradicional, donde el autor no puede prestar mucha atención a la creación de este personaje para no quitar protagonismo a la investigación y para no trastornar la objetividad de la fórmula, en **El hacha** el personaje de Nechifor Lipan es muy complejo, y además está muy presente en todo momento en los recuerdos y pensamientos de los demás personajes. Ni la víctima, ni el criminal, ni siquiera los demás personajes carecen totalmente de importancia, como suele pasar en la novela clásica.

Para acabar, el detective en nuestra novela, ni pertenece a la clase social alta como el detective whodunit, ni es un marginado como el <<hard-boiled>> sino que es un ser corriente, sencillo, y cuyo método de investigación no es deductivo, sino más bien intuitivo, como en el caso de la novela psicológica.

⁴¹⁰ Edward Morgan Forster: , Op.cit., p. 38.

George Arion: **Misterul din fotografie (Ataque en la biblioteca)** y **Atac în bibliotecă (El misterio de la foto)**

George Arion es, sin duda, el más destacado representante de la novela policíaca negra en la literatura rumana. En este apartado analizaremos dos de sus novelas, las dos del subgénero mencionado, pero abordadas desde distintos puntos de vista. Se trata de **Atac în bibliotecă (Ataque en la biblioteca)** y de **Misterul din fotografie (El misterio de la foto)**, que se publicó en el volumen **Pe ce picior dansati?**, junto con otra historia titulada de la misma forma que el libro. En **Ataque en la biblioteca** la acción transcurre en el Bucarest de los últimos años de la época comunista, y el protagonista es el periodista Andrei Mladin. En **El misterio de la foto** el argumento, que acontece en Pentonville, una ciudad de los Estados Unidos, empieza el día 1 de julio de 2035, y el personaje principal es el también periodista An Dray. Llegados a este punto nos gustaría hacer algunas aclaraciones sobre el personaje y sobre el espacio en el que éste se mueve. En primer lugar, el nombre del personaje, An Dray, es el equivalente americanizado del nombre rumano Andrei, ya que los dos nombres suenan de la misma forma, lo que nos hace pensar que el protagonista es el desdoblamiento del otro personaje de Arion, presente en la mayoría de sus novelas policíacas. Esta idea se verá reforzada al final de la historia. En segundo lugar, el nombre de la ciudad donde ocurren los hechos nos recuerda a la ciudad de Personville – presente en la novela **Cosecha roja** (1927) de Dashiell Hammett como setting y como personaje. Además podríamos decir que el parecido no reside únicamente en el nombre, sino que también en otros rasgos, que iremos viendo. Teniendo en cuenta estos datos, surge una pregunta: ¿por qué esta elección del autor? ¿Por qué ubica su acción en una ciudad americana del futuro y encomienda la tarea de perseguir los delitos a un periodista americano? ¿Podría haber pensado, tal vez, que la trama y sus personajes adquirirían más credibilidad en este ambiente, más que en una

ciudad de un país comunista? ¿Le daría ello más libertad a la hora de describir crímenes y criminales impensables en un país como Rumanía? O, simplemente, le sirve para construir posteriormente un final inesperado y también incomprensible que mezcla el plano de la realidad con el de la ficción, el tiempo real con el ficticio, y el espacio cercano – que le resulta reconocible al lector con uno imaginario. A su vez, Andrei Mladin es un tipo de personaje muy novedoso, ya que es detective sin querer, de hecho diríamos que lo es muy a su pesar en algunos momentos. De alguna manera, no es el detective el que persigue la aventura, sino al revés. Se ve involucrado en hechos misteriosos y lucha por salir del peligro.

A parte de estos aspectos, iremos viendo que las dos novelas que hemos elegido tienen más rasgos comunes, como, por ejemplo, la estructura o la construcción de los personajes, e intentaremos ver en qué medida respetan las convenciones de la novela de tipo hard-boiled. Pero empecemos resumiendo sus tramas.

En **Ataque en la biblioteca** Andrei Mladin, periodista que trabaja para el periódico bucarestino *Perspectivas* y vive con su gato Mecenaz (una especie de Watson felino), se despierta una mañana en su biblioteca y encuentra a su lado el cadáver de Valentin. El viejecito no le es desconocido, ya que trabajaba para la familia del médico Comnoiu, en cuya casa desempeñaba un cargo parecido al de mayordomo (aunque esa figura no podía existir tal cual en una sociedad comunista). Mladin recuerda cómo había entrado en contacto con esta rica familia un día que había ido a entrevistar a Mihaela Comnoiu, hija del médico y famosa violinista conocida en todo el mundo. Unos meses después de la entrevista, la atractiva joven le llama para agradecerle el artículo favorable que había escrito sobre ella, y de paso le pide que la lleve el día siguiente en coche al Ateneo, donde tiene concierto. A continuación, y como se puede sospechar, Andrei se enamora de ella y de que aquí que su vida se irá complicando. En un principio, las cosas van muy bien, los dos parecen muy enamorados e inician una relación que no gusta en absoluto al médico quien no considera que un periodista cualquiera

sea lo bastante bueno para su hija. El periodista va conociendo a otras personas del círculo en el que se mueve Mihaela: Paul Comnoiu, el padre (“Para ser sincero, el doctor Paul Comnoiu me resultó muy antipático desde el primer momento. No sé qué grandes descubrimientos habrá hecho, pero como persona se porta habitualmente de una manera execrable. Es bajo de estatura, gordo, con gafas con montura de oro y con una sonrisa burlona en sus labios. Aunque tiene casi 60 años, es de una agilidad sorprendente.”⁴¹¹); Marian Sulcer (“un actorcillo insípido que tiene, no obstante, un éxito mortal con las mujeres al ser guapo como un sol.”⁴¹²); Ion Parfenie, el antiguo prometido de Mihaela; Valentin y María, el matrimonio que cuida de la casa de la familia Comnoiu; Ionuț Axinte, el chofer del médico. La única a la que no le es presentado es la madre de Mihaela, que es enferma y vive la mayor parte del tiempo en Sinaia, en una casa que la familia tiene en la sierra.

Al poco tiempo de empezar su relación con la guapa violinista, a Mladin empiezan a pasarle cosas extrañas: le rompen varias veces el parabrisas del coche, recibe cartas amenazadoras que le advierten que se aleje de Mihaela si no quiere que algo grave le ocurra, una noche casi le atropella un coche y más tarde le acorralan tres desconocidos y le golpean, otra noche recibe la llamada de alguien que le promete pagar una gran cantidad de dinero a cambio de que deje de ver a la chica, y para que vea que la promesa es seria, le dice que mire dentro de cierto volumen de su biblioteca porque allí encontrará una parte de este dinero, etc. Una serie de acontecimientos que le hacen pensar que es objeto de un complot; hasta que un día, durante una fiesta en casa del médico, Andrei empieza de pronto a sentirse mal. Aparentemente está borracho, y Valentin ayudado por Marian Sulcer lo llevan a casa. Es el día siguiente cuando, al despertarse, el periodista encuentra el cadáver del mayordomo yaciendo encima de montones de libros, en su biblioteca, con una gran herida en la cabeza provocada por un golpe con una pesa. La habitación está como un campo de batalla, mientras que en la cocina hay muchas botellas vacías y platos con restos de comida. El protagonista no recuerda nada de lo ocurrido

⁴¹¹ George Arion: *Atac in bibliotecă*, Imprenta Coresi, Colección Masca, 1993, p. 8.

⁴¹² *Ibid.*, p. 8.

la noche anterior, sólo que, de repente, había empezado a sentirse mal durante la fiesta; no recuerda cómo había llegado a casa. Su primera preocupación es librarse del cadáver, al que durante la noche baja al sótano común del edificio, cambiando el candado para que ningún vecino pueda entrar; luego ordena la casa y limpia todas las huellas. El día siguiente empieza su investigación, para averiguar quién había matado al anciano y por qué lo había hecho en su casa. Pero no se atreve a llamar a policía a contarles lo ocurrido, porque piensa que no le van a creer. Empieza a indagar y lo primero que encuentra es que Valentin subió solo a su casa, que Sulcer los había dejado a los dos delante del edificio. También que aquella noche, después de la fiesta, el médico había salido. Al día siguiente, al llegar a casa, se encuentra con una gran sorpresa: se habían roto las tuberías del sótano y la gente se afanaba en limpiarlo, pero el cadáver no está allí, sino que alguien lo había subido de nuevo a su casa. Ahora Mladin está seguro que Valentin había sido una víctima inocente, que el criminal realmente quería que él, Andrei, fuera acusado del crimen, y que para ello el cadáver tenía que ser descubierto en la casa del periodista. La conclusión es clara: alguien le odia tanto que no duda en matar a una persona y dejarla en su apartamento. Por la noche se deshace una vez más del cuerpo, dejándolo en un descampado en el barrio. Al día siguiente recibe la visita de dos policías, el capitán Buduru y el subteniente Pahonțu. Había sido descubierto el cadáver, y Mladin era la última persona que había visto a Valentin con vida. Aunque Buduru es un viejo conocido suyo, la escena nos recuerda mucho a los habituales encuentros entre los detectives de la novela americana y la policía; la sospecha planea sobre el detective, los policías son bastante ariscos, e incluso amenazantes, etc.

En el entierro de Valentin, María, su esposa hace por quedarse a solas con Andrei y le dice que va a dejar de trabajar para la familia del médico, que todos mienten, que no se fíe de ellos, ni siquiera de Mihaela, y que está segura de que la clave del asesinato está en esa casa. Finalmente, le pide que la ayude a descubrir al criminal, aunque la policía esté ya investigando el

caso. Mladin va avanzando poco a poco en su búsqueda, y descubre que había sido Parfenie, el antiguo prometido de la joven violinista quien había pagado a los tres desconocidos para pegarle; que Sulcer era quien le rompía los cristales del coche; que fue el médico el que le había propuesto el dinero a cambio de que se alejara de su hija. Y de nuevo tiene la sensación de que hay como una especie de complot en su contra y que, aunque aparentemente los hechos no tienen relación entre sí, hay una persona que mueve todos los hilos. Pasados unos días, recibe una llamada de María que le dice que ha descubierto algo importante, y que se va a pasar por su casa a contárselo; acto seguido recibe otra extraña llamada de Mihaela que le pide que se vean inmediatamente en un bar donde solían verse antes. Mladin le deja un nota a María diciéndole que entre y que le espere, y va a ver a la chica. Pero ella no aparece y, después de esperarla más de una hora, cuando vuelve a su casa encuentra a la anciana estrangulada en su biblioteca. Esta vez avisa a la policía que se presenta en seguida; los dos encargados del caso, Buduru y Pahonțu son incluso menos amables que antes, y le dicen abiertamente que no se creen su versión de los hechos.

Un día, al volver a casa, una vecina suya a la que le encanta espiar lo que pasa en el edificio, la señora Margareta, llama a la puerta y le dice que, aunque los vecinos sospechan de él como criminal, ella sabe que es inocente porque hacía tiempo había visto salir un hombre de su casa. En un principio pensó que era algún amigo, pero luego le llamó la atención el hecho de que llevara guantes en pleno verano. Luego, mientras estaba esperando el ascensor, se quitó un guante y se le cayó... en este momento Mladin recibe un golpe en la cabeza que le hace perder el conocimiento. Cuando despierta, la vecina está tumbada en el suelo, gravemente herida. Tanto la policía como él mismo empiezan a sospechar que el asesino estaba en su casa buscando algo, y que su repentina vuelta, y posteriormente la visita de Margareta le habían interrumpido. Había salido a la terraza y desde allí oyó a la mujer contándole a Andrei que lo había visto. Para impedir que terminara, les ataca, en un intento de matar a Margarita y de hacer, una vez más, que parezca que Mladin

es el criminal. El día siguiente el protagonista se da cuenta de que alguien ha cambiado de sitio una colección de periódicos encuadernados con sus artículos y, al hojear el tomo, ve que falta una página.

Era uno de sus primeros artículos, que había escrito diez años antes, en el que había descubierto un caso de estafa. Como resultado del artículo tres hombres habían sido juzgados y condenados. Mladin sigue la pista de los tres y descubre que dos de ellos no tienen nada que ver con los últimos acontecimientos de su vida, mientras que el tercero, Matei Hasnaș, está desaparecido. Lo único que consigue averiguar sobre él es que había jurado que se iba a vengar del periodista que había hecho que llegara a la cárcel.

Finalmente, Andrei descubre que Matei Hasnaș, que se oculta bajo otra identidad, la de Ionuț Axinte, el chofer del médico, es en realidad el sobrino de la señora Comnoiu, y que es ella la que había dirigido todo el complot para vengarse de Mladin, más todavía cuando éste había empezado su relación con Mihaela. La madre había hecho que todos los de su círculo obraran en contra de él, sin que supieran los unos de los otros. El desenmascaramiento de la culpable se produce en Sinaia, en la casa de vacaciones de la familia, delante de un grupo numeroso de invitados. De vuelta a Bucarest Mladin se percata de que los frenos de su coche no funcionan y recuerda haber visto a Hasnaș acercarse al coche:

“Presiono desesperadamente el freno, pero la velocidad del coche sigue creciendo. Empiezo a hacer saltar fragmentos de las rocas que tengo a la izquierda y también del quitamiedos de la derecha.

Y llega el momento cuando, por muchas vueltas que dé al volante, ya no puedo controlar la dirección del coche y me dirijo vertiginosamente hacia el quitamiedos de hierro. Salto por encima de él como un caballo por encima de un obstáculo. Sólo me da tiempo a abrir la puerta y me tiro al vacío. Doy vueltas por el aire y me acuerdo de algo que me contaba mi abuelo: al parecer una vez alguien se había caído desde el piso cien. Cada vez que pasaba de un piso, decía: “hasta aquí va bien”. Cierro la cita.

Para mí, hasta aquí, también va bien.”⁴¹³

En **El misterio de la foto** la trama empieza con una llamada telefónica de Nick Harris, el fotógrafo de un humilde periódico de la ciudad de Pentonville, en la que avisa a su amigo y compañero de trabajo – el reportero An Dray – de que ha descubierto un secreto asombroso, algo sensacional. Unos minutos más tarde, cuando llega delante de la redacción, al bajar del coche le disparan y muere antes de poder desvelar qué es lo que había descubierto. A éste primer crimen le siguen otros, aparentemente sin relación entre ellos: Carla Mantega (una joven y guapa bailarina de un bar de la ciudad), dos motociclistas pagados para darle una paliza al periodista, Ronald Stewart (el hijo único del hombre más rico de la ciudad – Caín Stewart), Amelia Stewart (madre y esposa, respectivamente, de los dos personajes mencionados antes) que es encontrada junto a su chofer, etc., pero An Dray sabe que tiene que haber algo que los vincula.

El protagonista cuenta en primera persona todo lo que ocurre en la ciudad y se mueve en todos los ámbitos sociales: está haciendo preguntas a Caín Stewart o a su hijo, pero también a la familia humilde de la chica muerta, o a un vagabundo que lleva algún tiempo en Pentonville:

"Desde hace algún tiempo por las calles de la ciudad pasa un vagabundo que, de vez en cuando chilla con una voz estremecedora: "¡Me duele la cabeza - Me duele la cabeza!" Lleva puesto un frac andrajoso y un sombrero de copa agujereado, y sus zapatos de charol están deformados y tienen las suelas desprendidas. Nadie sabe de dónde viene o cómo se llama. La policía lo ha encerrado un par de veces, pero siempre lo ha dejado marchar. Si te paras a mirarlo a los ojos mansos, en los que hay una luz extraña, sientes pena."⁴¹⁴

Los encargados de esclarecer la muerte de Nick Harris, y que más tarde estarán en todos los demás casos, el teniente Timothy y su compañero Edgar,

⁴¹³ George Arion: Op.cit., p. 62.

⁴¹⁴ George Arion: **Pe ce picior dansați**, București, Editura Eminescu, 1991, p. 105.

son los típicos policías de la novela de tipo hard-boiled: dispuestos a ocultar la verdad con tal de no molestar a alguna persona importante de la ciudad, violentos, amenazadores e intimidatorios con el protagonista.

An Dray cuenta con la ayuda de un desconocido que, o bien con llamadas telefónicas anónimas le da alguna pista que le ayuda avanzar en sus pesquisas (así por ejemplo, le manda al barco de la familia Stewart donde encuentra una perla del collar de Carla, y deduce que el criminal es Ronald), o incluso hace en algún momento de ángel de la guardia, al matar a los dos motociclistas enviados a pegarlo. Pero poco a poco, estas llamadas se convierten en una pesadilla, ya que le avisan de más crímenes cometidos y hacen que el protagonista tenga cada vez más problemas con la policía, al ser siempre él quien descubre los cadáveres. Pasado un tiempo, An Dray descubre en el apartamento de Nick unos negativos que contienen imágenes de Caín Stewart hablando con el vagabundo sin nombre, y sabe, aunque no lo puede demostrar todavía, que la clave de todos los crímenes está en estas fotos. Al final consigue desenmascarar al culpable, que es el vagabundo. En el anuncio de la solución, que se produce en casa de Caín delante de muchos policías, el lector descubre que el vagabundo – en realidad Abel Stewart, el hermano gemelo de Caín – había matado a su hermano para vengarse:

Llevaba toda la vida soñando con el momento cuando me vengaría de mi hermano y ocuparía su lugar. Sólo yo puedo saber todo lo que he sufrido desde que un asesino profesional me confesó el destino que me había preparado Caín, para quedarse él como único heredero. Le di al matón una cantidad de dinero todavía mayor para que no me matara. Luego he fingido aquel accidente. Tuve suerte: aquellos días se había ahogado un joven. Su cadáver fue identificado como el mío. Desde aquel momento logré estar tranquilo: podía construirme una nueva identidad. Con la ayuda del asesino pagado que se convirtió en mi amigo, llegué a ser como él. Pero cada vez que disparaba a una víctima veía a Caín. Únicamente a Caín. El que me había robado la vida confortable y me había obligado a resucitar en otra, llena de

*riesgos. He seguido su destino paso a paso, pero no quise destruirlo hasta que llegara al apogeo. Aniquilarlo despacio, para que sufriera por todos mis años de sufrimiento. Al poco tiempo de mi llegada a Pentonville, la casualidad hizo que un día estuviera cerca de él, e incluso que le hablara. Era arrogante, presumido, mordaz, como en la juventud. Difícilmente refrené mis ganas de matarlo allí mismo. Un fotógrafo me vio y nos sacó una foto. Lo maté. No sabía qué había descubierto, cuánto o cómo. A mí me busca la policía de varios países, no podía arriesgar nada. Luego se me ocurrió una idea; utilizar a An Dray como a un testigo de la lenta deshonra del gran Caín. Sí, yo maté a Nick Harris, a Ronald, a Amelia... Yo maté también a los dos motociclistas. No por amor a An Dray, sino porque lo necesitaba vivo. Lo mandaba al sitio oportuno y la policía ya no podía encubrir los hechos.*⁴¹⁵

Después de confesar los crímenes, Abel Stewart se dispara, pero no antes de decirle al periodista que él tampoco se iba a escapar, que un mecanismo puesto en marcha ya no se puede parar; después de la muerte de Abel, An Dray pasa toda la noche escribiendo el artículo sobre los crímenes de Pentonville como crítica de una sociedad que permite que haya personas como los hermanos Stewart – obsesionados por hacerse más ricos. Cuando termina, se levanta y se acerca a la ventana; la abre y respira hondamente el aire fresco de la mañana. De pronto se da cuenta que en el tejado del edificio de enfrente hay un hombre que le está apuntando con una escopeta:

*Vacilo durante una fracción de segundo, que me es fatal. El pecho me explota, pero no siento dolor ninguno. Empiezo a bajar, como encima de alas de mariposa, en un abismo del cual no volveré jamás...*⁴¹⁶

Así termina la historia del misterio de la foto, pero no el libro. Arion añade un final inesperado a este relato: una mañana Haralamb Neculescu, el fotógrafo del periódico bucarestino *Perspective*, le hace una visita a su amigo

⁴¹⁵ George Arion: **Pe ce picior dansați**, Op.cit., p. 201.

⁴¹⁶ Ibid., p. 203.

Andrei Mladin. Mientras el anfitrión, recién levantado, ordena las hojas de un libro que acaba de terminar de escribir, su amigo hojea los periódicos de la mañana y lee en voz alta el comienzo de un artículo que le llama la atención: un extravagante quiere construir sobre la costa del Pacífico una nueva ciudad, Pentonville. Luego se levanta y empieza a dar vueltas por la habitación, y encuentra en la alfombra una perla. Mladin se siente aturdido y perplejo. Delante de la ventana, le parece que algo brilla en la terraza del edificio de enfrente, y se tira al suelo. Contestando a las preguntas de su amigo, sinceramente preocupado por su comportamiento, Mladin dice:

*No me pasa nada, viejo, no me pasa nada. Sólo que, por un momento, estuve en otro sitio.*⁴¹⁷

Como podemos ver, las dos novelas se estructuran de una forma bastante parecida, en concordancia con las reglas de la novela de la serie negra – el detective solitario que se enfrenta a un mundo hostil y que empieza por intentar resolver un único misterio y termina por descubrir varios. Sin embargo, también hay una serie de diferencias que conviene destacar: en primer lugar, en el caso del protagonista de **Ataque en la biblioteca**, al final se demuestra que él mismo es el objeto de la serie de delitos, mientras que en **El misterio de la foto**, al igual que en las novelas americanas, el protagonista es sencillamente una herramienta que sirve para denunciar la corrupción de la sociedad, es decir, los crímenes no tienen nada que ver directamente con él, menos en los casos cuando se intenta evitar que descubra la verdad. En segundo lugar, aunque en las dos novelas la relación entre el protagonista y la policía no es óptima, en la novela cuya trama transcurre en Bucarest durante la época comunista el mensaje no podía ser la corrupción de este órgano del estado. Aún así el autor pone a los dos policías sobre una pista falsa, para que, debido a la sospecha que cae sobre el periodista, exista una relación tirante entre ellos, pero al final hace que detective aficionado y policías oficiales lleguen a resolver el misterio al mismo tiempo. Es una forma muy hábil de respetar, por un lado, las reglas

⁴¹⁷ George Arion: **Pe ce picior dansați**, Op.cit., p. 206.

de la novela **hard-boiled**, y por el otro, de escribir una novela políticamente correcta, ya que no hace que los policías parezcan ineptos, mientras no quita protagonismo al detective.

Recordemos, además, que según Javier Coma, la novela negra es, en un sentido muy amplio, la contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista, con lo cual en el caso de George Arion, adaptarla a una sociedad comunista conlleva algunos cambios estructurales y de mensaje. En la novela americana hay una desconfianza total en la sociedad y en la justicia y predomina una visión totalmente pesimista de incapacidad de combatir la corrupción; el mismo mensaje le es transmitido al lector en **El misterio de la foto**, pero no en **Ataque en la biblioteca**, donde el orden se ve restablecido como consecuencia del trabajo tanto del detective como de la policía. En este aspecto podríamos decir que **El ataque** se acerca más al final típico de una novela **whodunit**, mientras que **El misterio** tiene un final típico de una novela **hard-boiled**. En el primer caso las instituciones del estado consiguen proteger a las personas inocentes de los malos (que, dentro de la sociedad rumana de los años 80 constituyen una minoría). Además, una vez concluida la tarea del protagonista, el castigo de los culpables queda en manos de los representantes de la justicia del estado. En cambio, en el segundo caso la sensación es de fracaso frente a la corrupción que contamina hasta las instituciones que deberían sostener la sociedad. La solución la da el detective en solitario, obrando la mayoría de las veces en contra no sólo del criminal, sino también de la policía. Al ubicar la trama en una ciudad imaginaria del futuro en los Estados Unidos, el autor no tiene que recurrir a ningún tipo de artificio y puede seguir las reglas de la novela policíaca negra con total libertad y describir, por ejemplo, una ciudad hundida por completo en la corrupción.

En las novelas que estamos analizando es fácil identificar las dos historias que las componen - la del crimen y la de la investigación – y también comprobar las teorías que hemos citado en la primera parte del trabajo que hablan del desarrollo simultáneo de las dos; además, si pensamos en la

definición que Todorov da de la novela policiaca de la serie negra⁴¹⁸, comprobamos que la pregunta que se plantea el protagonista es, en las dos novelas analizadas, *¿qué va a ocurrir?*.

Otra regla que se cumple en el caso de las novelas de Arion es la que se refiere a la víctima que, según las leyes de la novela negra americana, debe ser alguien cercano al detective, o al menos un personaje que despierte simpatía. En las novelas que hemos analizado se trata o bien del socio de An Dray, o de los dos viejecitos (Valentin y Maria) a los que Mladin les tiene aprecio y cariño.

Otra diferencia que nos gustaría destacar es en lo que a la ciudad – como lugar donde ocurren los hechos – se refiere. Sabemos que en este tipo de novela la ciudad moderna tiene un papel muy importante; se trata de una combinación de corrupción y encanto, de la ciudad desorganizada que cambia con rapidez y que representa un mundo decadente, de la ciudad en la que conviven, y muy cerca, los ricos y los pobres.

¿Cómo describe Arion las dos ciudades? En el caso de Bucarest, no intenta dar una imagen tan pesimista de la ciudad; crea una isla de corrupción – la gran casa elegante de la familia Comnoiu – pero en el resto de la ciudad los personajes se mueven con total tranquilidad. Además, la oposición que crea no es entre ricos y pobres, sino entre la gente corriente, que vive en un piso corriente en un barrio corriente y, de nuevo, la familia del médico, que vive muy por encima de la media, pero que representa una ínfima minoría dentro de la sociedad comunista. En el caso de Pentonville, las reglas se cumplen de una forma mucho más estricta: el lector ve una ciudad fea y deprimente donde la respetabilidad se confunde con la corrupción y, a veces, con el crimen. Como veíamos al principio de este apartado, Pentonville es, en cierto sentido, una recreación de Personville. Entre las dos ciudades hay una serie de similitudes que no creemos que sean casuales y que intentaremos

⁴¹⁸ La novela de la serie negra combina las dos historias en una, poniendo más énfasis en la violencia y en el suspense que en el misterio. A diferencia de la novela policiaca clásica, donde la pregunta es *lo que ocurrió*, la pregunta es ahora *lo que va a ocurrir*.

destacar. Por ello, recordaremos algunas citas de la novela de Hammett y las compararemos con descripciones de Arion.

Pentonville y Personville son dos ciudades americanas imaginarias deprimentemente feas, pero pensadas de tal manera que sean diferentes a las demás, donde en un principio la gente iba a vivir feliz:

*[Personville] No era bonita. La mayor parte de los constructores habían buscado la ostentación. Puede que la logaran al principio. Mas luego los altos hornos, cuyas chimeneas de ladrillo se erguían al sur contra una tétrica montaña, habían dado a todo una suciedad uniforme, amarillenta y ahumada. El resultado era una fea ciudad de cuarenta mil habitantes, situada en un vallejo entre dos feos montes, todo ello envilecido por las minas. Desplegado sobre el conjunto se veía un cielo sucio que dijérase haber salido de las chimeneas de los altos hornos.*⁴¹⁹

Echo una mirada al calendario de la mesa: 1 de julio de 2035 – “El año de la alegría” en Pentonville. Hace 50 años a alguien que no le parecían suficientes las ciudades que había en el planeta, se le ocurrió la idea de construir una más, en la costa del Pacífico, proyectada a ser un triunfo de la arquitectura.

No pudo ser.

En primer lugar, a parte de determinados edificios más importantes, Pentonville se puede considerar como una ciudad mediocre desde el punto de vista arquitectónico, o incluso fea. Claro, existen barrios lujosos, con villas maravillosas protegidas de las miradas curiosas por la vegetación exuberante, y también ciertos edificios en el centro, en Bond Street, que pertenecen a algunos hombres de negocios, construcciones que respetan la línea elegante promovida en el presente por la arquitectura mundial, pero la mayoría de ellas

⁴¹⁹ Dashiell Hammett: **Cosecha roja**, Op.cit., p. 8.

carecen totalmente de inspiración, y están cubiertas de polvo y de hollín. El que proyectó y soñó esta ciudad fue un hombre lleno de buenas intenciones y de talento, con ideas a veces sorprendentes, pero razones de otra naturaleza le alejaron de sus planes. ¿El resultado? Una ciudad apesadumbrada, con poco cristal y aluminio y mucho, mucho cemento.

Con respecto a que la gente debería conocer sólo la abundancia y la satisfacción de vivir en este lugar, es suficiente mirar por la ventana, como estoy haciendo yo en este momento, para ver a la gente que pulula por las calles preocupada no por el día de mañana, sino por el día de hoy, mal vestida, con ropa gris y arrugada.⁴²⁰

En Pentonville, al igual que en Personville, los ricos viven cerca de los pobres, y todos ellos intentan hacer dinero – los pobres para sobrevivir, los ricos para ser más ricos aún – y para ello no dudan en destrozar a los que se cruzan en su camino, o en saltarse la ley.

Aquel arquitecto que proyectó la ciudad quería apasionadamente un juego, muy de moda hace medio siglo: Monopoly. [...] Monopoly: un juego que te enseña, desde pequeño, cómo amontonar el mayor número de propiedades, cómo especular de la manera más ingeniosa los errores de los adversarios y cómo llevarlos a la bancarrota sin que un solo músculo del rostro se mueva o que sientas el menor remordimiento. Para que más tarde, cuando estés dirigiendo un banco o una corporación, hagas lo mismo con los que están en tu camino, que te muestres sin piedad y que los destroces con una sonrisa, que los arruines, ya que el enriquecimiento por cualquier medio y el egoísmo salvaje son las leyes básicas del mundo en el que vives.⁴²¹

⁴²⁰ George Arion: **Pe ce picior dansați**, Op.cit., pp. 101-102.

⁴²¹ George Arion: **Pe ce picior dansați**, Op.cit., p. 104.

De hecho, siempre hay alguien que está por encima de la ley: en el caso de **Cosecha roja** se trata de Elihu Willsson, en **El misterio de la foto** de Caín Stewart.

*Durante cuarenta años, Elihu Willsson, el Viejo, padre del que había muerto aquella noche, fue el dueño de Personville, en corazón, alma, piel y entrañas. [...] Elihu Willsson era Personville y casi todo el Estado.*⁴²²

Caín Stewart es el hombre más rico y respetado de la ciudad de Pentonville:

*- ¿Ocurren en nuestra ciudad esta clase de cosas? ¿Y yo, que soy como su padre, no lo sé? [...] Tomaré medidas. Ya no permitiré que en Pentonville pasen tales fechorías.*⁴²³

El final de la novela desvela que, en realidad sólo había sido un hombre extremadamente avaro, para el cual nada a parte del dinero tenía alguna importancia:

*[An Dray] Al más respetable hombre de la ciudad se lo acaban de llevar al depósito de cadáveres. Aquél era Caín Stewart, quien durante los 40 años que lleva en nuestra ciudad ha acopiado montones de dinero por medios igual de indignos que los de cualquier malhechor. No lamento su muerte. ¿Respetable dicen? De pequeño quería tener mucho dinero. Nunca ha querido a nadie. Ni a sus padres, ni a su hermano Abel. Ni a su mujer, Amelia, que tal vez tenía todo el derecho en esas condiciones de decaer como lo hizo, y tampoco a su hijo, Ronald, quien, dejado sin vigilancia, ha llegado a cometer un crimen. En este tiempo, lo único que le interesaba a Caín Stewart era aumentar su fortuna. Otro millón... Y otro millón... Sin preocuparse por nadie.*⁴²⁴

Volviendo a las dos novelas de Arion, nos gustaría añadir una similitud más, que tiene que ver con los finales. Tanto **Ataque en la biblioteca**, como **El**

⁴²² Dashiell Hammett, **Cosecha Roja**, Op. Cit., p. 13.

⁴²³ George Arion: **Pe ce picior dansați**, Op.cit., p. 168.

⁴²⁴ George Arion: **Pe ce picior dansați**, Op.cit., p. 198.

misterio de la foto terminan con la muerte del detective, quien siente alivio al saber que se va a morir. Es curioso, sobre todo si pensamos en los finales de las novelas americanas - que dejan al lector un sentimiento de pesimismo, transmitido por el detective que piensa que su esfuerzo ha sido inútil, que es imposible luchar contra la corrupción - ver cómo en el caso de los héroes de Arion estos encuentran una especie de salvación en la muerte. También nos gustaría destacar que en el caso de **El misterio de la foto** el autor rumano mezcla el plano real, en el que vive Andrei Mladin, con el ficticio, el de An Dray, dejando al lector que interprete el final.

Para concluir este apartado dedicado a la novela rumana de la serie negra, haremos una referencia más al personaje central, el detective. Como en la novela americana, vemos que se trata de un personaje solitario, que lleva una máscara de dureza bajo la cual oculta sus verdaderos sentimientos. En ambos casos se trata de hombres de más de treinta años, altos y fuertes, que sienten una profunda atracción por las mujeres y que, para luchar contra la corrupción que los rodea, a veces tienen que quebrantar, ellos mismos, la ley.

En el caso de Andrei Mladin, tenemos un personaje que tiene todas las cualidades para gustar al lector: muy culto, interesado en la literatura universal de máxima calidad, pero también por la prosa policíaca, apasionado por la música y el baloncesto, con gran debilidad por las mujeres, pero sin pasarse.

Rodica Ojog-Braşoveanu: **Cianură pentru un surâs (Cianuro para una sonrisa)** y **Noches en blanco para Minerva (Nopti albe pentru Minerva)**

En el caso de esta autora, llamada a menudo la Agatha Christie rumana, nos gustaría referirnos a dos de los tipos de tramas detectivescas que crea: la serie de libros que tiene como personaje central a Melania y las novelas en las que la investigación está llevada a cabo por Minerva.

En la primera sección haremos algunos comentarios sobre la primera novela de la serie. Se trata de **Cianură pentru un surâs (Cianuro para una sonrisa)**, 1976. Lo más destacable de las novelas de esta serie es el hecho de que, al contrario de lo que suele pasar con las novelas policíacas, la autora no confiere la mayor importancia al personaje del policía, sino al del delincuente. Además, muestra tal simpatía y comprensión por ese personaje, que se lo transmite también al lector y hace que ese, a su vez, desee que los hechos delictivos no sean descubiertos por el investigador. Teniendo en cuenta este aspecto, podríamos decir que Rodica Ojog-Braşoveanu rompe los esquemas de la narrativa policíaca, y lo hace con un talento fuera de lo común y una gracia a medida.

En la segunda sección, el enfoque está en el personaje de Minerva Tutovan y su joven subalterno, y la forma en la que descubren a los autores de los hechos delictivos, es decir, se sigue un modelo más habitual, con el detective en el centro de la trama.

El personaje central de las novelas mencionadas al comienzo, Melania, es una señora de 62 años a la que todo el mundo, sin excepción, considera inmadura, un poco senil y no muy inteligente, una persona a la que instintivamente sientes la necesidad de proteger. Vive en compañía de su gato Mirciulică, con quien comparte bombones y pasteles, los cuentos de Andersen y de los hermanos Grimm, las series de televisión y, sobre todo, los planes de futuro. Bajo esta apariencia, se oculta una persona de una inteligencia excepcional, una imaginación desbordante, y una elegancia y gracia de otras épocas.

En **Cianuro para una sonrisa** la acción empieza con un pequeño prólogo en el que se nos cuenta cómo al final de la Segunda Guerra Mundial, en los días del verano de 1944 cuando los alemanes se retiraban de la capital rumana, el coronel Werther von R. guarda en un escondrijo en el interior de un mueble barroco dos cuadros, uno de Rembrandt y otro, muy especial, de Goya. Unas

horas más tarde, el coronel es asesinado. Después de esta introducción, la acción se traslada al día 7 de diciembre de 1974.

Es la misma casa, pero en el presente la comparten varias personas, ya que está dividida en seis viviendas.⁴²⁵ El ambiente, visto desde dentro, es irrespirable. Vidas mezquinas, pequeños secretos, odio o indiferencia, todo está allí dentro. A los actuales ocupantes de la casa (Mihai Panaitescu, Grigore Popa, Melania Lupu, Doru Matei, Valerica Scurtu y Marin Vîlcu) no los une ningún lazo, su convivencia sólo supone compartir el espacio, ya que se odian y no tienen nada en común:

*Estas personas se despreciaban sinceramente, evitaban sistemáticamente cualquier contacto: en el cuarto de baño, en la cocina o en el pasillo. Popa ni siquiera saludaba a Valerica, y la mujer detestaba al escultor. Panaitescu les toleraba a todos con indiferencia, Melania Lupu ignoraba con cortesía todo lo que la rodeaba...*⁴²⁶

Para entender las relaciones que hay entre los vecinos es suficiente ver la cocina, donde hay seis cocinas de gas, seis armarios colgados a la pared, seis juegos de ollas y vajillas. Cada uno con lo suyo. Sólo las puertas que dan al pasillo común, siempre cerradas para los demás, ofrecen una descripción de las vidas solitarias de sus dueños:

[Valerica] Pasó indiferente al lado de las puertas altas, con picaportes de bronce. El de Melania Lupu era el más brillante. De las llaves que dejaba siempre por fuera colgaban cascabeles azules hechos con ganchillo. La alfombrilla de Grigore Popa había sido asegurada con alambre y dos cordones de cuero clavados en el marco de la puerta. Para que no se la robara alguien... La puerta de

⁴²⁵ Al terminar la guerra y al llegar al poder el Partido Comunista Rumano, una de las primeras medidas que tomó fue lo que se conoce bajo el nombre de la Nacionalización. Esta ley representó el fin de la propiedad privada, y por lo tanto de las clases sociales de los terratenientes y de la burguesía, y, resumiendo, lo que hizo fue confiscar todas las propiedades que éstos tenían: casas, terrenos, fábricas, negocios, etc. Como en las ciudades había muchas mansiones grandes, el Partido dio en uso esas viviendas a varias familias, y así apareció un nuevo concepto de vivienda, llamada “en común”.

⁴²⁶ Rodica Ojog Braşoveanu: **Cianură pentru un surâs**, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 21.

*Panaiteescu, muda, ciega, sin siquiera una tarjeta de visita, no dejaba adivinar nada. Pero ella lo conocía muy bien. A él y a su mujer... Gabardina y sedas, pero comen lo que haya quedado al fondo de la cuchara. Con un gesto reflejo, levantó la barbilla al pasar por delante de la puerta de la habitación de Doru Matei. Un tramposo. Mujeres, palabrotas... Las noches son un verdadero escándalo...*⁴²⁷

Estas pequeñas descripciones tienen una función excepcional en la caracterización de los personajes y de su mundo interior. En este ambiente sórdido ocurre un hecho que cambia por completo la vida dentro de la casa: encuentran (una noche que están en casa todos menos Vîlcu) los cuadros de Goya y de Rembrandt, y deciden venderlos y repartir el dinero entre los cinco, en lugar de entregarlos al estado. El único comprador posible es un conocido de Melania, un holandés llamado Van der Hopf, que promete llegar el día 11. A partir de este momento empieza una guerra de los nervios. Una desconfianza total se apodera de ellos y de la indiferencia fingida, pasan a conflictos abiertos y violencia verbal, sobre todo cuando empieza la serie de muertes: primero Panaiteescu, envenenado con cianuro. Los vecinos están espantados por esta muerte repentina – la víctima no había comido ni bebido absolutamente nada – y están a punto de avisar a la policía, pero también se dan cuenta de que, si lo hacen, se descubrirá la existencia de los cuadros, y van a tener que renunciar al dinero. Es éste el momento cuando entra en escena Melania, y lo hace de una forma espectacular. En primer lugar les recuerda que sólo tienen que aguantar cuatro días hasta la llegada del holandés. En segundo lugar, les propone que se las arreglen para que parezca un suicidio. Los demás, sobrecogidos, acceden a esta idea y, bajo el mando de la viejecita, empiezan los preparativos. Melania escribe a máquina la carta de despedida que supuestamente Panaiteescu deja a su mujer, imita con talento la firma (usando la estilográfica del fallecido), borra sus propias huellas de las teclas, imprimiendo luego las de Panaiteescu, etc., una serie de actos que

⁴²⁷ Rodica Ojog Braşoveanu: **Cianură pentru un surâs**, Op.cit., p. 11.

sorprenden cada vez más a los demás habitantes de la casa y hacen que el viejo Grigore Popa exclame:

-Comparado con esa, Vitto Genovese es un niño dulce...

*Parecía atónito. La vieja a la que durante años y años se había acostumbrado a no tomar en cuenta, una mujer falta de inteligencia, endeble e infantil con sus gatitos y arbolitos de Navidad – hacía una semana que recortaba estrellas y lazos de estaño disfrutando como una niña – con sus zapatos pequeños y ajados en los que ella misma ponía algún regalo barato, adquiría ahora unas nuevas dimensiones, espeluznantes. Le asombraba su sangre fría, la exactitud con la que intuía y llevaba a cabo los detalles lúgubres. [...] La actual tarjeta de visita de Melania Lupu, ama de casa, viuda de un modesto funcionario del Ministerio de la Hacienda – estaba convencido – sólo representaba un camuflaje, un chasco formidable del cual ella probablemente se reía a carcajadas en su cama virginal con angelitos y bolitas de bronce.*⁴²⁸

Cuando terminan con los preparativos, avisan a la policía. Al entrar por primera vez en la casa, el comandante Cristescu, encargado del caso, intenta imaginar cómo vive esta gente:

*... Cristescu intentó imaginárselos en la vida diaria. Le daban una impresión extraña. Los fastidios inherentes a la existencia común, las pequeñas mezquindades, los inevitables incidentes - diez minutos más en el cuarto de baño, cierto derecho de utilizar una ventana o un trozo de la despensa violado, la limpieza del retrete, las eternas sospechas con respecto al consumo de electricidad - y otros mil, provocando verdaderas guerras en las cuales los protagonistas se defienden, se atacan, se odian con energía inagotable.*⁴²⁹

Cristescu empieza por interrogar a todos los vecinos, juntando así las impresiones que cada uno tiene de los demás, además de los detalles

⁴²⁸ Rodica Ojog Braşoveanu: **Cianură pentru un surâs**, Op.cit., p.41.

⁴²⁹ Rodica Ojog Braşoveanu: **Cianură pentru un surâs**, Op.cit., p.46.

relevantes sobre el caso que a él le interesa. Como ya sospechaba, lo único que les une – a parte de algo que, de momento, desconoce - es el odio, el desprecio, o, en el mejor de los casos, la indiferencia. Poco a poco, por el retrato que hacen todos del matrimonio Panaitescu y por la perfección de todo, la variante del suicidio le parece cada vez menos creíble. Además nota que hay algo extraño en el ambiente, que aunque la gente se odia encarnizadamente, están como tapándose mutuamente, y se le ocurre la idea de un complot, pero sin poder explicar por qué. Después de la autopsia, los vecinos piden que se les deje a ellos que se encarguen del entierro, y les es devuelto el cadáver.

Es de nuevo de noche, y los cuatro vecinos siguen con la vigilancia de los cuadros. El odio es cada vez más patente, Valerica pierde los nervios y acusa a Melania y al escultor de haber matado a Panaitescu en complicidad. A los pocos minutos muere, ella también envenenada con cianuro y sin haber tocado la comida o la bebida. Las cosas se complican y, porque dos suicidios en menos de 48 horas llamarían la atención, Melania convence a los demás que metan a Valerica debajo del cadáver de Panaitescu, en el mismo ataúd, para enterrar a los dos a la vez.

El miedo es palpable, y los tres que quedan casi no se hablan, todos guardan sus pensamientos para sus adentros. Sólo Doru Matei rompe en una risa histérica y dice que el dinero ya se reparte entre tres. Todos están exhaustos por no haber comido ni dormido durante tantas horas, pero sólo quedan tres días hasta la llegada del holandés y al final la avaricia puede con ellos. Deciden cubrir esta muerte, también. El día siguiente, después del entierro al cual participan los tres, el comandante se pasa por casa para hablar con Valerica. Los vecinos fingen que no saben nada de ella, que suponen que había ido al trabajo, pero la policía, que tiene vigilada la casa, sabe que la mujer no ha salido. Y, aunque sospecha que está muerta, Cristescu no lo puede demostrar porque ni siquiera es capaz de encontrar el cadáver. Hecho inexplicable, teniendo en cuenta la vigilancia de la casa. Intenta recurrir a otra estratagema: meter cizaña entre ellos, para que hablen. Consigue hacerlo,

pero sólo en parte, ya que aunque los dos hombres cuentan cosas infames de los demás, niegan que cualquiera de los tres fuera capaz de matar.

Mientras tanto, Cristescu y su equipo siguen con la investigación: Por un lado, piden datos sobre los antiguos propietarios de la casa. Por el otro, el comandante va a Iași para hablar con Vîlcu, el sexto habitante de la casa: éste, sorprendido por los acontecimientos, sólo le puede decir que la noche cuando murió Panaitescu no había dormido en casa, sino en casa de su amiga, Doina Popovici, y que al pasar a recoger el equipaje, vio a los cinco vecinos dormir en el recibidor de la casa. También le dice que Panaitescu era quien más le gustaba de todos, de hecho compartía con él la inscripción de la revista *Paris-Match*.

La noche anterior a la llegada de Van der Hopo muere Grigore Popa, también envenenando con cianuro. Doru Matei, está convencido que es Melania quien ha matado a todos, y siente un miedo paralizante al pensar que él también va a morir. Melania le convence que hagan desaparecer el cuerpo del viejo y, como siempre, encuentra la mejor forma, teniendo en cuenta que el joven es escultor: transformarlo en una estatua que colocan delante de la casa.

El joven pierde definitivamente los nervios y la mujer aprovecha la situación para hacerle escribir una carta en la que reconoce haber matado a los tres vecinos. Seguidamente, llama al manicomio para que lo ingresen. Cuando está convencida que Van der Hopf no va a venir (en realidad la policía le había impedido entrar en casa) recoge algunas cosas, los cuadros en primer lugar, y se va a pasar la noche en casa de una prima. Allí la está esperando Vîlcu. Justo cuando éste le pide los cuadros, llegan Cristescu y su ayudante, y acusan a Vîlcu de ser el autor de los asesinatos, explicando cómo habían llegado a esa conclusión y enumerando las pruebas que tienen. El contable había sido dentista hasta diez años antes, cuando le retiraron el derecho de profesar después de la muerte de una paciente, pero seguía teniendo pacientes, entre ellos Panaitescu, Grigore Popa y Valerica. Al saber que han encontrado los cuadros, de cuya existencia él ya se había enterado hacía

tiempo, les pone unos empastes con cianuro hechos de tal forma que duren poco y que no se puedan detectar en la autopsia. Además, le pide a su amiga que le haga la inscripción para la revista francesa y le manda la cantidad entera de dinero aunque, supuestamente, no sabía nada sobre la muerte de Panaitescu.

Melania, quien en realidad es una especie de “cómplice voluntaria” ya que había actuado de forma independiente, sin tener ninguna relación con el asesino, sigue con su papel, porque sabe que la policía no tiene nada en su contra. Cristescu también lo sabe:

“[Cristescu] Miró a Melania Lupu. La anciana aguantó serena su mirada.

- ¡Me está contando cosas extraordinarias! Entonces el señor Vîlcu mataba, y Doru limpiaba las pruebas. ¿Quién se lo habría imaginado?

<<Espero que volvamos a encontrarnos, pensó Cristescu sin dejar de mirarla. Y espero que la próxima vez tenga más suerte.>>”⁴³⁰

Lo curioso es que, a pesar de todo lo que ha pasado, el comandante no puede evitar sentir cierta simpatía por Melania; a veces también siente rabia, porque sabe que la mujer les está tomando el pelo; otras veces simplemente cree que no puede luchar contra su imaginación desbordante.

Se ha dicho que en la novela policíaca rumana la trama pierde protagonismo a favor de los personajes. En el caso de Rodica Ojog-Braşoveanu esta observación no es del todo correcta ya que la autora consigue elaborar tramas originales y creíbles, a las que puebla con personajes muy complejos y bien contruidos. En **Cianuro para una sonrisa** por ejemplo, hay una galería de personajes muy diversos e interesantes, cuya caracterización se da a veces a través de los ojos de los demás. En este aspecto, es sorprendente conocer la personalidad de Melania vista por los demás personajes:

⁴³⁰ Rodica Ojog Braşoveanu: **Cianură pentru un surâs**, Op.cit., p. 218.

[Doru Matei] *“Se muere por las gominolas - se zampa más o menos medio kilo al día -, por las películas de vaqueros y por su gato Mirciulică. Cada noche le lee algo de Andersen o de los hermanos Grimm. Los domingos le cuenta Caperucita. La oigo rajar hasta tarde. Concluyó, llevándose el dedo a la sien: chiflada...”*⁴³¹

“- ¡Me hace reír, comandante! Vîlcu se paró: La conozco bien. No me va usted a convencer que durante tres años ha disimulado, ha actuado, ha conseguido engañarme, ha hecho la idiota, y todo eso sin ninguna razón concreta. Y no sólo a mí, sino a los demás también.

- *Me pregunto en qué medida se han esforzado ustedes en conocerla.*
- *¡Da igual! Es una ingenua de la especie de los inmaduros. No sé qué diablos le pasa... Las células no evolucionaron, creo. Cualquiera muchacha de 17 años es más astuta que Melania. ¡Piense en sus preocupaciones! Una mujer de más de 60 años que coloca sus botas en la ventana para el día de San Nicolás y luego mete ella misma dentro caramelos, hilos de seda para coser y otras tonterías...*
- *Ya... es justo lo que me dio que pensar, sonrió Cristescu. Lo que ustedes toman por imbecilidad pueden ser excrecencias de una existencia insignificante en dramática contradicción con el temperamento, con la vocación de Melania Lupu. Busca a toda costa lo fuera de lo común, añora algo especial, adorna su vida, de la misma manera que aplicas un recamado sobre algo cuya sencillez te molesta. [...] Melania Lupu no es la “inmadura” que ustedes piensan que es, al contrario, estoy convencido que es la más inteligente de todos.*⁴³²

⁴³¹ Rodica Ojog Braşoveanu: **Cianură pentru un surâs**, Op.cit., p.60.

⁴³² Ibid., pp. 138-139.

[Doina Popovici] *“Las rarezas de Melania me han chocado desde el principio. Ha llegado a asustarme. Suele hablar sola, como si se dirigiera a un niño, cada vez que no hay nadie cerca: “Es hora de que te vayas a la cama, querida”, “Ay, Melania, qué despistada eres” etc. Por lo demás parece buena. Tierna, servicial.”*⁴³³

[Van der Hopf] “

- Al escucharle, estoy teniendo la tentación de pensar que usted no intuye cómo es la señora Lupu. No entiende su esencia, la sustancia totalmente particular de su individualidad.

-Probablemente está en lo cierto, contestó Cristescu.

-Me pregunto cómo es posible. Tiene un encanto difícil de definir quizás, pero que te encadena en seguida. Entra de todo aquí, gracia, sensibilidad, feminidad desbordante sin nada agresivo, fantasía, y una juventud conmovedora.”⁴³⁴

La personalidad de Melania se verá desarrollada con más detalles en las siguientes novelas de la serie, pero la impresión que da y los sentimientos del lector hacia ella no se verán alterados en absoluto, como tampoco se verá afectada su relación con el comandante Cristescu. En cuanto a la estructura de la novela, dejaremos las observaciones sobre ella y sobre otros aspectos técnicos para más adelante, después de ver algunas cosas sobre **¡Buenas noches, Melania!**, la continuación de la novela que acabamos de ver.

En esta segunda parte encontramos a Melania en su nueva casa donde se ha ido a vivir con su gato después de lo ocurrido en la anterior vivienda. La autora ofrece una especie de resumen de **Cianuro para una sonrisa** que pone en boca del mismo comandante. Éste le cuenta al inspector Stanley – un policía inglés – algunas cosas sobre Melania ya que por lo que el inspector le relata, supone que la mujer había estado mandando cartas a Scotland Yard en las que indicaba la solución a numerosos crímenes cometidos en Gran

⁴³³ Rodica Ojog Braşoveanu: **Cianură pentru un surâs**, Op.cit., p. 149;

⁴³⁴ Ibid., pp. 173-174.

Bretaña, y que firmaba con un nombre muy sugerente: el Padre Brown. Más allá de los aspectos de intertextualidad, es interesante reparar en la dualidad que caracteriza a Melania, delincuente y detective al mismo tiempo, y también en la fina observación y fantasía que utiliza en cualquiera de las dos posturas.

Cristescu no duda en reconocer su incapacidad para demostrar la culpa de Melania cuando le cuenta los detalles a Stanley:

- *Me dio muchos problemas, se rió Cristescu. Para serle sincero, me dejó K.O.*
- *¿Infractora?*
- *En sentido estrictamente legal sí, sin duda. De hecho no sé qué calificativo sería el más apropiado. Da la sensación que está jugando. A primera vista parece inmadura, insuficientemente preparada para la vida, dan ganas de acariciarla, de preguntarle cómo está su muñeca enferma, y al mismo tiempo se te saltan las lágrimas porque no puedes evitar ver sus arrugas y su pelo blanco. Parece que sus apetitos no han evolucionado. Como si los guardara en algún sitio, en una pastelería o en una caja con juguetes.*⁴³⁵

La nueva vivienda también nos dice mucho sobre la forma de ser de la protagonista: un espejo ovalado flanqueado por dos candeleros; cuadros delicados representando flores; un antiguo reloj de pared con un sonido dulce que trae a la memoria viejos paisajes (“Calles vacías de una ciudad de provincia, jardines marchitos bajo el sol pesado del mediodía, sillas de mimbre y una muñeca de tela olvidada en un arbusto, un organillero cojo que apenas podía con su caja. En las aceras, las hojas aplastadas enterraban en polvo su sello amarillo, mojado...”⁴³⁶); una lámpara con pantalla de seda transparente azul, adornada con pequeñas rosas de terciopelo; una cama de bronce pintada con angelitos; un aparador vienés; un sinfonier de madera de

⁴³⁵ Rodica Ojog-Braşoveanu: **Bună seara, Melania**, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 9.

⁴³⁶ Ibid., pp. 5-6.

ciruelo lleno de lencería fina, hecha en monasterios, que emana dulces olores. Una flor prendida en el cuello del vestido en una noche corriente, sin visitas. Es Melania en su intimidad, la anciana a quien lo que más le gusta es dejar a los demás la impresión de ser una viejecita senil y algo inmadura, que disfruta compartiendo pastelitos con su gato mientras planea robar el cuadro de Goya del museo donde ha sido entregado. Todo lo que la rodea es motivo de gozo: un paraguas rojo que ve por la ventana en una tarde lluviosa de octubre la alegra de repente porque se parece a una amapola mojada. Melania es una persona con muchísima imaginación, además de mucha gracia, que vive en otro tiempo y se guía por otros valores. El cuadro lo quiere para ella, no para venderlo. Quiere poder admirarlo en cualquier momento, tocarlo. Por su belleza, no por el valor material.

Y como el robo no lo puede llevar a cabo ella misma, se busca tres cómplices: Raúl Ionescu, Nucu Scarlat, Dascălu. Los tres hombres no se conocen entre ellos, pero a todos los une un sueño común: abandonar el país. Los contacta telefónicamente para citarles por separado en una iglesia y se asegura de que ninguno la puede ver o reconocer su voz. De hecho los tres están convencidos que han sido contratados por una mujer joven con voz áspera y dura quien, de una manera muy inquietante, conoce todos sus secretos: sabe, por ejemplo, que Raúl Ionescu, ingeniero de construcciones, está buscado por la policía por robo y que se oculta en un pequeño apartamento. Pero además sabe exactamente cómo había llevado a cabo su estafa:

(Raúl Ionescu)- ¿Cómo te atreves?

- *Para un sujeto que ha robado un bloque de 12 plantas y que está rabiosamente buscado por la policía, la pregunta me resulta ridícula.*

- *Eso me huele a chantaje. ¿Cuánto?*

La anciana se rió secamente.

- *Lamentable. ¿Dónde está tu fantasía, muchacho? Parecías más espabilado en la patraña de los bloques. Dos centímetros*

robados en la altura de cada planta...En lugar de dos metros veinte, tus habitaciones tienen dos metros dieciocho. Con ochenta bloques, eso significa una fortuna. Una idea notable caída, por desgracia, en manos de un chapucero.

- *¡Señorita!*
- *Si te hubieras conformado con medio centímetro, la comisión de recepción no habría reparado en el timo.*
- *Al fin y al cabo, ¿qué quieres de mí?*
- *Una corta colaboración.*⁴³⁷

Ducu Scarlat es un hombre con un pasado oscuro en el extranjero. A través de sus historias en sitios lejanos, que resultarían increíbles en el paisaje de la Rumanía socialista, la autora añade estos ingredientes que suelen faltar en las novelas policíacas rumanas. De la misma manera que George Arion traslada la trama a una ciudad americana imaginaria, Rodica Ojog-Braşoveanu cuenta unas aventuras ocurridas en Liverpool, Madrid o Atlanta:

¡Qué raro! Aquella mujer lo sabía todo sobre él. Historias antiguas de hacía veinte o treinta años, había mencionado hechos, calles, nombres olvidados...Joe, el contrabandista de un solo ojo, la banda de Alessandro en Nápoles...

- *Usted fue su teniente, señor Scarlat. Después de seducir a su amante, se tuvo que refugiar en los Estados Unidos. En Atlanta abrió usted una tienda de antigüedades. Los hombres de Alessandro lo perseguían y, aterrado, se dirigió a Sidney. Recuerdo su tarjeta de visita: profesor de natación en un club de millonarios. Recorrió después Asia acompañando un circo y, por fin, volvió a Europa. [...] Daría cualquier cosa por poder irse del país. Usted es una persona de temperamento salvaje, nómada, que nunca ha encontrado la paz. Pero a los cincuenta uno no se puede ir a la aventura con las manos vacías. Necesita usted dinero...*

⁴³⁷ Rodica Ojog-Braşoveanu: **Bună seara, Melania**, Op.cit., p. 19.

- *Me parece que no se equivoca.*
- *Este dinero se lo puedo ofrecer yo. Mucho más de lo que se atreve a desear.*
- *Está bien. Acepto su oferta.*
- *Ah, casi se me olvida. Llévese el arma el lunes, señor Scarlat.*
*Las máscaras antiguas las encontrarán en el sótano.*⁴³⁸

El último de los tres cómplices de Melania, Dascălu, es un joven casi loco fugado de la cárcel, también buscado por la policía. Está escondido en la casa de un familiar:

Dascălu se quitó el abrigo y lo colgó en un clavo detrás de la puerta.
Miró a Dincă sonriendo.

- *El lunes por la noche me piro.*

El otro lo miró largamente, con los ojos entrecerrados.

- *¿Qué es lo que quería realmente?*
- *Un asunto, algo de un museo... Suena interesante. La misma noche cruzamos la frontera en un avión.*
- *Ya... como de película. ¿Te fías?*
- *Tal y como lo explica ella, va a funcionar...[...] ¡Caramba, qué mujer!*
- *¿Qué aspecto tiene?*

El otro se echó a reír. Una risa como un berreo, un tanto imbécil.

- *¡Si no la he visto! Estaba escondida en una caja. Por la voz parecía joven, puro nervio.*
- *A mí me da que puede ser una trampa...*
- *¡Qué trampa! Frunció su nariz de ventanas arremangadas: Sabe que estoy viviendo aquí:<<Te escondes en casa de Alexandru Dincă, el hijo de tu madrina.>> Te doy mi palabra que me dijo eso. Podía perfectamente llamar a la policía:<<Señores, el tipo fugado de la penitenciaría se encuentra en la calle tal, en casa del camarada cual.>> ¿A que sí?*

⁴³⁸ Rodica Ojog-Braşoveanu: **Bună seara, Melania**, Op.cit., pp. 31-32.

Sacó el peine del bolsillo y se lo pasó repetidamente por el pelo. Tenía una cara extraña, construida de líneas quebradas. La nariz muy chata y los ojos grandes, azules, con cejas muy arqueadas lo hacían parecer un payaso. En general chocaba la expresión cretina y al mismo tiempo astuta. La risa estrambótica acentuaba esa impresión. [...]

*- Te das cuenta! Dinero y un billete de avión para un país con mariposas azules. Siempre me han gustado las mariposas azules...*⁴³⁹

El plan resulta increíble, insistimos, más en el panorama del país socialista, pero Melania es muy convincente a la hora de presentarlo a sus colaboradores: van a entrar a robar en el museo Chiusbaian. Una de las alas del museo está en obras por reforma, por lo tanto el robo será descubierto muy tarde. Para superar las medidas de seguridad (sistemas de alarma, células fotoeléctricas, el pretil de acero, los guardias de seguridad, etc.), los tres hombres accederán al museo por debajo:

- Cerca del museo hay una villa. La gente del barrio la llama la Casita de las Campanillas. Unos pocos metros de distancia separan el sótano de la casa del canal colector de una antigua compañía, un laboratorio químico hoy demolido. El canal pasa por debajo del museo. Vuestro trabajo será pues cavar 8-10 metros de tierra, desde el sótano de la Casita de las Campanillas hasta el canal, y desde el canal hasta el sótano del museo. Entre los tres, esta historia significa no más de dos horas. [...] La misma noche abandonaréis el país.

- ¿Cómo?

- En un avión sanitario.

[...]

- La cuestión del avión se me ha atragantado... No veo qué determinaría a los de Aviasan que nos regalaran un avión.

⁴³⁹ Rodica Ojog-Braşoveanu: **Bună seara, Melania**, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 34

- *¡El chantaje! Los arrendatarios de la villa son los padres del piloto. Dos personas mayores que reciben visitas de sus amigos por la noche. Los lunes, habitualmente juegan al póker. De 5 a 7 salen a pasear. Cuando vuelvan, vosotros estaréis instalados en la casa. Con un revólver no es difícil mantener a raya a cuatro viejos. [...] Después de conseguir los cuadros, llamaréis al piloto. La vida de los cuatro contra la oportunidad de abandonar el país en un avión.*
- *No estará nunca de acuerdo.*
- *Se equivoca, señor Ionescu. Somos una nación eminentemente sentimental. El piloto no sacrificará a sus padres.*⁴⁴⁰

Una vez convencidos los tres cómplices, Melania empieza a hacer sus preparativos; decide qué ponerse, acomoda a su gato en el bolso y se va a casa de sus amigos para la habitual partida de póker. Ésta es la primera gran jugada de la anciana en lo que va a ocurrir a partir de ahora: los ocupantes de la Casita de las Campanillas son amigos suyos de toda la vida, y ella va a participar de todos los acontecimientos en primera persona y, además, conseguirá, como siempre, engañar a todos y hacerles pensar lo que ella quiere que piensen. Los otros tres jugadores son el matrimonio Șerban y Florența Miga y el profesor Ioniță Dragu.

Cuando los cuatro amigos están ya jugando su partida, aparecen los tres delincuentes y les explican que tendrán que tener paciencia durante unas horas y que pueden seguir con sus actividades, pero sin acercarse al teléfono o a la puerta. Se turnan para cavar y vigilar a los rehenes y empiezan a ocurrir muchas complicaciones: aparece un chófer de taxi que le trae a Ioniță Dragu la cartera perdida en su coche, al que matan porque casi consigue escaparse. Melania se da cuenta que el taxi abandonado delante de la casa va a llamar la atención y aprovecha una llamada hecha por alguien que se equivoca de número para “trasmitir un mensaje de una chica joven” que aparten el taxi. Los dos cómplices que consiguen entrar en el museo no encuentran los

⁴⁴⁰ Rodica Ojog-Brașoveanu: **Bună seara, Melania**, Op.cit., pp. 26-29.

cuadros que buscan y Melania escribe una nota que hace que parezca (con la ayuda de la corriente) que viene desde fuera en la que les dice que hay un cuarto secreto, que finalmente encuentran. Pasan unas horas hasta que los dos vuelven con el Goya y otros diez cuadros, durante las cuales la autora presta muchísima atención al comportamiento de los personajes. Melanía, sin duda la protagonista, convence totalmente, todos jurarían que está asustada y que, por suerte para ella, no es capaz de entender la gravedad de la situación en la que se encuentra.

Llaman a Alexandru Miga y le piden que vaya urgentemente a casa de sus padres. Una vez allí, le piden que saquen a los siete del país en el avión sanitario que pilota. Si se niega, sus padres morirán.

- *Lo que me piden es imposible de hacer. Estoy de acuerdo, estoy a su disposición, no voy a asesinar a mis propios padres, pero sin embargo...*

- *¿Sin embargo?*

El joven sonrió con amargura.

- *¿Usted se imagina que puedo hacer lo que se me pase por la cabeza sólo por ser piloto? ¿Tiene la impresión que si se me antoja irme el próximo domingo de excursión en avión sólo tengo que sacarlo del hangar e invitar a la familia? [...]*

- *Lo esencial es su acuerdo. Los detalles los determinamos más tarde.*⁴⁴¹

Nada más salir de la casa, el piloto va a denunciar lo ocurrido y le cuenta a Cristescu qué es lo que los tres infractores esperan de él. Le da detalles de la gente que se encuentra en la casa y es cuando el comandante empieza a sospechar que la presencia de Melania no es una casualidad, más cuando se entera que la casa está al lado del museo donde se encuentra el cuadro de Goya que Melanía tanto quería. Cristescu prepara a su equipo y consiguen desbaratar los planes de la viejecita, atrapando al grupo antes de subir al avión. En la investigación que sigue, el comandante intenta desesperadamente

⁴⁴¹ Rodica Ojog-Braşoveanu: **Bună seara, Melania**, Op.cit., pp. 151-152.

encontrar algo, algún descuido de Melania, por muy pequeño que sea. Interroga a todo el mundo, pero cuando intenta sugerirles que el cerebro de todo pudiera ser ella, las reacciones son muy parecidas a las de la novela anterior. A Raul Ionescu le da un ataque de risa, Scarlat dice que es una mujer que necesita cuidado permanente, la señora Miga la considera imbécil, Cristescu no consigue relacionarla de ninguna manera y se siente derrumbado porque es el segundo fracaso (“No es la sensación de misterio, sino de impotencia. No tengo sensación de inexplicable, sino de sentirme vencido.”⁴⁴²) Finalmente, encuentra la solución a su problema, la prueba de que Melania había organizado el robo y la huída: en el carrete de fotos que recupera, hay una instantánea de la habitación de Melania, hecha por accidente por el gato.

Interesante en la serie de novelas que tienen como personaje central a Melania es, como hemos afirmado anteriormente, el hecho de que el protagonismo no es de los investigadores, sino del delincuente. Por ello, nos encontramos al comandante intentando demostrar lo que instintivamente sabe, buscando pruebas que demuestren algo que para la mayoría de los personajes es ridículo, la genialidad de la viejecita. Entre ellos se forja una relación muy especial, de respeto y cariño, que no impide que Cristescu se sienta desesperado, vencido, furioso a ratos, derrotado profesionalmente, dudoso de sus capacidades.

Lo que nos lleva a decir que la autora emplea una técnica muy original, humanizando al máximo la trama policiaca, a través de personajes muy logrados. La acción en esta novela resulta a primera vista increíble en un país comunista, pero Rodica Ojog Brașoveanu consigue darle credibilidad porque encuentra una explicación para ella dentro de uno de los personajes:

- *No puedo entender cómo os ha convencido para entrar en una combinación así. La llamada telefónica, la conversación en el confesionario, el ir de incógnito, todo esto recuerda a una película ingenua, mala, de la que te sales antes de la mitad.*

⁴⁴² Rodica Ojog-Brașoveanu: **Bună seara, Melania**, Op.cit., p. 230.

El ingeniero se inclinó sobre la mesa, buscando la mirada de Cristescu.

- *¿Le tengo que explicar qué significa la desesperación? Desconozco las razones que le han determinado a Scarlat a aceptar la colaboración. Pero para Dascalu y para mí la propuesta significó un regalo al que no me atrevía soñar. ¡Dinero! ¡Montones de dinero! Me temo que habríamos consentido atracar incluso el Banco Nacional o la Luna. Su gente me busca desde hace seis meses. ¿Cuánto tiempo me podía seguir ocultando?*
- *Sí...*⁴⁴³

Otro aspecto sobre la técnica de Ojog Braşoveanu en esta novela es que no le hace falta manipular al lector, ocultándole detalles importantes de la investigación, ya que presenta, paso a paso, los movimientos de Melania seguidos por los esfuerzos del comandante en demostrarlos y relacionarlos con el delito.

Mencionábamos al comienzo de la presentación de la autora un segundo tipo de trama detectivesca, desarrollada en las novelas que tienen como personaje central al investigador – la Comandante Minerva Tutovan. Veamos el retrato que hace de ella Al. Dobrescu en Ay, las mujeres, segundo artículo de la serie La aventura de la novela de aventuras:

*Descuidada como Colombo, soltera como Holmes, llena de hábitos fijos como un jubilado, maestra del arte del disfraz como Arsène Lupin, inteligente como Maigret y Poirot juntos, la severa profesora de matemáticas con aspecto de gendarme respeta su género sólo con el nombre.*⁴⁴⁴

Noches en blanco para Minerva (Nopti albe pentru Minerva) empieza con el descubrimiento del cadáver del ingeniero Trăilescu, empleado de la

⁴⁴³ Rodica Ojog-Braşoveanu: **Bună seara, Melania**, Op.cit., p. 194.

⁴⁴⁴ Al Dobrescu, Oh, femeile, en la serie Aventura romanului de aventuri, en CRONICA, 20, nr. 22, 31 mai 1985, p.7.

fábrica de aviones en la pequeña ciudad P. El cuerpo se encuentra mutilado salvajemente en las afueras de la ciudad.

Seguidamente, al lector le son presentados los dos investigadores principales del caso: la Comandante Minerva Tutovan y el teniente Dobrescu Vasile. La primera escena que protagonizan los dos personajes es muy importante para entender la relación muy atípica que hay entre los dos. La comandante no es sólo la superior del joven teniente en términos militares, sino que años atrás había sido su profesora de matemáticas, la más temida del instituto. Eso hace que al respeto por ser su superior dentro de la policía se le una el miedo que de alguna manera no se le quitará nunca.

El teniente se mordió los labios. No se iba a librar de las preguntas, adivinanzas y ejercicios de Minerva ni a los ochenta años. Había sido su profesora de matemáticas – apodada el Samurai – pero después de un tiempo Minerva había abandonado la enseñanza y Dobrescu solía decir que quien hablaba de suplicios sin haber conocido a Minerva no tenía sentido de la realidad. [...] ¡Sí, era una maldición! Para Minerva, el teniente seguía siendo el alumno Dobrescu Vasile. Los ejercicios de álgebra y trigonometría, o los problemas de geometría habían sido reemplazados por otros, de intuición, perspicacidad y sentido común.⁴⁴⁵

Los dos investigadores se dirigen a P, para esclarecer la muerte del ingeniero. La comandante había estado ya en la ciudad durante una temporada, por lo tanto, conoce los lugares y a las personas más relevantes que intervendrán en la historia.

De hecho, muy al principio se nos presenta la peluquería la Higiene, lugar de encuentro de la mayoría de los personajes, y que, según Minerva es “el café, el verdadero café del pueblo. Aquí te enteras de más cosas de las que podrías intuir después de estudiar diez expedientes...”⁴⁴⁶. Los personajes que salen en

⁴⁴⁵ Rodica Ojog Braşoveanu: **Nopti albe pentru Minerva**, Bucureşti, Editura Militară, 1982, p. 5.

⁴⁴⁶ Rodica Ojog Braşoveanu: **Nopti albe pentru Minerva**, Op.cit., p. 11.

una de las primeras escenas de la novela son: Alexandru Morogan, el médico del pueblo, Vasile Dunăreanu, profesor de educación física y entrenador del equipo local de fútbol, Mișu Postolache, el responsable de la peluquería y Lae, el mendigo de la ciudad. Todos ellos comentan las últimas novedades en torno al asesinato del ingeniero, cada uno defendiendo un punto de vista diferente. Una primera impresión es que se trata de venganza, y sale del pasado la historia de Damian, un joven que había sido falsamente acusado de violar a una niña, y a quien habían echado de la ciudad exactamente cuatro años atrás. Uno de los más fervorosos inculpadores del joven había sido el ingeniero Trăilescu y, según mucha gente, Damian había vuelto para vengarse de los que habían destrozado su vida.

El médico Alexandru Morogan es bastante escéptico, el entrenador se lo toma todo a risa, mientras que el peluquero es el que irá alimentando la hipótesis de la venganza y se encargará de contar todos los detalles que le llegan desde los demás personajes. Mișu Postolache es un personaje importante ya que, lo mismo que la peluquería es el centro neurálgico de la ciudad, el peluquero también tiene un papel muy significativo en la creación del ambiente que se irá generando en la ciudad. Nos gustaría, por lo tanto, reflejar cómo lo ven algunos de los demás personajes:

Era bajito, flaquito, casi escuálido y visto desde atrás fácilmente se le podía confundir con un muchacho de catorce años. Los amigos lo llamaban Tarzán. [...] Un zopenco, sin duda, pero, compasivo, servicial, de una bondad angelical y se podía dar por seguro que cualquier palabra que salía de su boca representaba la verdad en su forma más pura. Le chiflaban las conversaciones eruditas y, al igual que todos los semidoctos, adoraba los términos pretenciosos. Los pronunciaba con claridad, cada vez que se le aparecía la oportunidad, casi por sílabas, y a escondidas sacaba neologismos del diccionario. Los aprendía de memoria para luego volver locos a sus interlocutores con giros inesperados. [...] Los que conocían a Tarzán sonreían indulgentes. Era su única debilidad, una debilidad

*inofensiva, conmovedora, si tenías en cuenta que el autodidacta se había despertado tarde en el peluquero, hacia los treinta años, y debido al comienzo tan modesto, tenía que luchar contra obstáculos importantes.*⁴⁴⁷

Otro personaje interesante es el médico. En un encuentro casual con la comandante, le da muchos detalles importantes para entender mejor el comportamiento de los demás personajes y lo que va a ocurrir. De hecho es el que prevé con claridad la histeria colectiva que está a punto de explotar en toda la ciudad.

- *¡Mișu es así! Se lo toma todo a pecho. Noble, pero un poco exaltado. Le obsesiona la idea de que Trăilescu sea víctima de una venganza.*
- *Si no me equivoco, tú has emitido la misma hipótesis.*
- *Hipótesis, sí, pero no sentencia, ahora me arrepiento de no haberme callado. Lo va a ver por si misma... la gente se ha vuelto loca, se encierra en sus casas en cuanto empieza el telediario. [...] Mișu, como todos los románticos, tiene una fantasía alada. Hace unos años volvió loca a toda la urbe con otro disparate. Los OVNIS y los hombrecitos verdes. Era una locura, si lo recuerda, no podía uno abrir una revista extranjera, e incluso de las nuestras, sin dar con alguna hazaña de los extraterrestres. Ha habido mucho cuento, por aquí también... Pero lo raro es otra cosa. La ciudad entera lo trata de... digamos original, aunque la palabra sería otra. ¡Y sin embargo tiene una influencia fantástica! Hoy se ríen todos de él, pero mañana no puedes dar un paso por el Corso⁴⁴⁸ sin tropezarte con sus teorías. De hecho ya se convencerá usted sola.*⁴⁴⁹

A medida que se empieza a notar la histeria colectiva prevista por Morogan, van saliendo más personajes, todos relacionados de alguna manera con

⁴⁴⁷ Rodica Ojog Brașoveanu: **Nopti albe pentru Minerva**, Op.cit., pp.10-13.

⁴⁴⁸ Corso – el nombre de la calle principal de la ciudad

⁴⁴⁹ Rodica Ojog Brașoveanu: **Nopti albe pentru Minerva**, Op.cit., pp.22-24.

Damián y todos ellos cuentan que lo han visto o que han sido amenazados por él: Atena Dumitrescu, Lia Georgescu, Grațiela Duma, Iliuță y Victorița Munteanu, Mioara y Romeo Popescu, Olimpia Dragu, el veterinario Caracaș, etc. Todos ellos tienen alguna historia que circulará luego por toda la ciudad haciendo que el miedo y el desconcierto crezcan como una bola de nieve.

La voz enérgica de Morogan cubrió las demás:

*- Nada suscita más la imaginación que lo fantástico. Hace dos mil años, al igual que hace cien, o doscientos, la gente ha afrontado con voluptuosidad los hechos extraños. Cuanto más pobre en hechos es la vida del individuo, más crece el apetito por lo insólito. Nos encanta oír el vendaval desde detrás de puertas y ventanas cerradas, acurrucados debajo del edredón, o leer sobre crímenes, sucesos feroces, la mafia o incluso sobre OVNIS – pero a condición de que ocurran en otra parte. Es la enfermedad del siglo, señores míos, junto con el cáncer y el infarto. En mis tiempos sólo los muchachos con acné leían historias de detectives. Ahora todos las consumen con frenesí, desde la guapa de la charcutería que te vende la mortadela, hasta los académicos, aunque estos últimos se avergüencen de reconocerlo abiertamente.*⁴⁵⁰

Lia Georgescu, la encargada de la oficina de correos, había sido la prometida de Damian. Cuando ocurrió la historia de la niña, sencillamente rompió el compromiso, sin dar ninguna oportunidad a su prometido. Atena Dumitrescu, viuda de un famoso abogado, va a verla para contarle que había visto a Damian la noche anterior delante de las ventanas de su dormitorio. Ésta le contesta que también habían llamado a su puerta de noche, pero que estaba todavía intentando autoconvencerse de que habían sido alucinaciones suyas:

- [Atena Dumitrescu] De momento, el individuo sólo ha lanzado una advertencia general. Pero supongo que a ti te reserva algo especial. A lo mejor quiere mutilarte – no conozco una venganza más

⁴⁵⁰ Rodica Ojog Brașoveanu: **Nopti albe pentru Minerva**, Op.cit., p. 41.

malvada hacia una mujer – o, en el mejor de los casos, matarte. Si lo piensas un poco, en aquel momento le rompiste el corazón.

*Lia Georgescu – blanca – la miraba con los ojos agrandados por el miedo.*⁴⁵¹

Ya hay más personas que creen en la venganza de Damian contra todos los que lo habían acusado en el pasado, e incluso en contra de los que, no considerándolo culpable, no lo habían defendido. Sólo Morogan, por escepticismo, y Dunăreanu, por darse importancia, se niegan a dejarse engullir por la histeria colectiva:

¡Tenemos pruebas! gritó el peluquero. Pruebas incontestables que usted contesta con negaciones infundadas.

- *¡Fantasías, querido! Fantasías, no pruebas. No hagamos confusiones.*
- *¡Formidable! Pero ¿qué confusión? ¿En qué nos vamos a confundir?*
- *Exagera, doctor, o quizás quiere hacerle de rabiar, intervino conciliador el profesor Iliuță Munteanu. En cualquier caso, está minimizando. [...] Nadie puede negar algunos hechos ciertos. El personaje ha llamado a la puerta de Lia Georgescu, ha metido la cabeza por la ventana de Atena Dumitrescu, ha llamado por teléfono a Olimpia Dragu.*

Romeo Popescu se asombró:

- *Formidable, amigo.*
- *¿A que os lo he advertido?*
- *Yo creo, intervino Dunăreanu, que se trata de un sujeto con ganas de hacer chistes, y que no tiene ninguna relación con el criminal. Eso, si hay algún criminal. Se olió el momento, hizo la estadística de los memos de la ciudad y ahora se lo está pasando de miedo.*

Morogan levantó las cejas y apuntó al entrenador con el dedo:

⁴⁵¹ Rodica Ojog Brașoveanu: **Nopti albe pentru Minerva**, Op.cit., p.37.

- *Creo que es la hipótesis más plausible.*⁴⁵²

Es, de hecho, lo que piensa la comandante, después de hablar con los personajes más relevantes. Además de transmitir al lector información relacionada con el caso, la autora hace una caracterización bastante amplia de los personajes. Tal y como nos tiene acostumbrados, Rodica Ojog-Brașoveanu demuestra su talento a la hora de crear personajes complejos. La trama detectivesca encierra multitud de historias personales plagadas de frustraciones, miedos, envidias, celos, pecados insondables.

El tiempo real en el que transcurre la acción es muy corto, son en realidad dos noches (de aquí el título de la novela), pero el hecho de que se crucen permanentemente historias del pasado hace que el lector tenga la sensación de que el tiempo se dilata. A esta sensación se le añade el hecho de que todo sucede con mucha velocidad. Es la segunda noche en blanco, y lo es para toda la ciudad. Alguien ha cortado la línea telefónica, la luz y también la carretera principal. La mayoría de los habitantes, asustados, se juntan en el museo para pasar la noche juntos, a la espera de los acontecimientos. Mientras tanto, ocurren una serie de sucesos que rozan lo fantástico. Una criatura verde fluorescente deambula borracha por la ciudad y luego comparte una botella con el veterinario en el parque. Sólo ellos dos en la ciudad desierta y un perro vagabundeando por el parque. Otra criatura, blanca, arremete más tarde contra el veterinario; Miricică Panait se cruza con una persona que le parece que va armada con una escopeta y, aterrorizado, decide volver a casa a través de los patios y jardines de los vecinos. A partir de este momento, lo aporrean tres veces sin que el pobre hombre entienda nada: un vecino que piensa que le está robando las gallinas, la esposa del cura que piensa que está acechando a su hija adolescente y, por último, Romeo Popescu quien se piensa que es el amante de su mujer. Vlad Șoimu, el director de la biblioteca y presidente del círculo literario de la ciudad decide abandonar el museo y volver a su casa. Cuando está a punto de llegar, se da percatada de que un individuo armado lo está siguiendo y, en un intento desesperado por escaparse, se cae en el pozo

⁴⁵² Rodica Ojog Brașoveanu: **Nopti albe pentru Minerva**, Op.cit., pp. 38-39.

de la ciudad. Cada vez que intenta salir, después de una hora de esfuerzos, alguien le golpea y vuelve a caerse. El caso es que cada vez es alguien distinto, y las circunstancias son divertidísimas. Olimpia Dragu también decide volver a su casa a acostarse. La vergüenza de verse de repente fea, desagradable, desaliñada y, lo más importante, egoísta, tacaña, mezquina e intolerante la hace incapaz de quedarse con los demás en el museo. Antes de llegar a casa, oye una conversación entre dos desconocidos de la cual saca la conclusión de que alguien ha dinamitado el internado del instituto, donde hay ochenta alumnos alojados y decide avisar a los demás del peligro inminente.

Los hechos en sí son absurdos, pero contribuyen a la sensación de que hay un complot y un número muy grande de enemigos. Todo el mundo piensa ahora que la ciudad ha sido invadida. Incluso los guardias de la factoría, al oír que sus viviendas, que están cerca del instituto, están en peligro, abandonan sus puestos y se precipitan hacia la ciudad. Minerva está desaparecida, ni siquiera Dobrescu sabe dónde está. Mientras tanto, el teniente no puede evitar pensar que la comandante se comporta de una manera muy rara, sin tomar medidas para proteger a la gente, como si no se creyera nada de lo que está pasando. Minerva está en la fábrica de aviones, donde dos desconocidos están abriendo la caja fuerte que está, para su sorpresa, vacía. Aunque la comandante hiere a uno de ellos, los dos se escapan. Entretanto, alguien intenta matar al veterinario, pero la aparición del peluquero y de Munteanu le salva la vida. Cuando empieza a volver en sí les dice a los demás que todo era un montaje para hacer que todo el mundo estuviera, aterrorizado, dentro del museo o delante del instituto, mientras que robaban documentación de la fábrica. Es, de hecho, la verdad.

El culpable de todo este circo es el médico, quien estaba interesado en conseguir una serie de documentos de la fábrica de aviones. En un principio había pensado que podría comprar a Trăilescu, ya que sabía que el matrimonio tenía permanentes problemas financieros. No obstante, el ingeniero se niega, lo que obliga a Morogan a matarlo. A continuación, el médico organiza el espectáculo que va a crear el pánico en toda la ciudad:

*Para realizar el ambiente de pánico me hacían falta cuatro, cinco hombres que operaran simultáneamente en diferentes puntos de la ciudad. Quería dar la impresión de que la localidad está, literalmente, invadida, que los testimonios sobre la presencia de los criminales manaran de todos los lados. [...] Por lo demás, ya sabía yo con quien trataba. Postolache, Atena Dumitrescu, Iliuță Munteanu, el veterinario o Romică Popescu. Todos ligeros de cascos, alarmistas, disminuidos psíquicos, obsesivos o canallas – como Dunăreanu. Una tropa admirable, capaz de echar abajo la ciudad entera.*⁴⁵³

Tanto el veterinario como la comandante tienen la certeza de que el médico es el responsable de los hechos al ver el vendaje de uno de los cómplices, al que Minerva había herido en la fábrica. Pero el veterinario empieza a sospechar de Morogan cuando recordó que mientras bebía con aquel extraño ser verde en el parque, el perro no le había atacado al forastero. Es que el perro, que se guarecía en los anexos del hospital, era medio salvaje y era el terror del personal del hospital y de los pacientes. Sólo el veterinario, quien le había curado una pata fracturada, el médico y un enfermero se le podían acercar.

*La correlación perro peligroso – enfermero – Morogan, le hizo entrever la realidad, aunque no con toda exactitud. Al cometer la imprudencia de compartir sus sospechas con Morogan, éste procuró quitárselo del medio. Era demasiado pronto para que se quitaran las máscaras.*⁴⁵⁴

Una vez resuelto el caso, Minerva llega a la conclusión de que éste representa el expediente más extraño de toda su carrera, una combinación alucinante de situaciones dramáticas y grotescas, una mezcla del más perfecto ridículo y tragedias auténticas, coctel de bufonadas, histeria, trucos de zarzuela, pesadillas y burlesco. Los habitantes de la ciudad han actuado como

⁴⁵³ Rodica Ojog Brașoveanu: **Nopti albe pentru Minerva**, Op.cit., pp. 255- 256.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 257.

si alguien les hubiera teledirigido, han caído en todas las trampas, se han vendido, ellos mismos, los ojos. Según ella, no obstante, el hecho de que Morogan haya conseguido engañar a todos sus conciudadanos no se debe a que éstos sean imbéciles, sino más bien a un sentimiento colectivo de culpa:

*turbio, bien camuflado, pero incontestable. En el fondo de sus mentes, las personas se sentían culpables con Damian. El que, afortunadamente, el hombre había tenido fuerzas y había conseguido reubicar su existencia sobre coordenadas normales, era un hecho unánimemente desconocido. Les pesaba sobre las conciencias la carga de una vida destrozada. La vida de un inocente. Damian era joven, entusiasta, deseoso de afirmarse. Ellos lo habían mutilado, y los remordimientos amplifican la pesadilla. Es el momento clave. La lucidez pierde terreno, el sentido de las proporciones se desequilibra, entramos en lo fantástico.*⁴⁵⁵

Si analizamos la novela, teniendo en la mente las características de la novela policíaca, podríamos concentrarnos en algunos aspectos como temas, estructura, elementos, etc. Para empezar, podríamos afirmar que en el caso de **Noches en blanco para Minerva** se dan las tres condiciones mínimas clasificadas por John Cawelti necesarias para que se pueda hablar de una novela policíaca: existe un misterio (un crimen) relacionado con la situación y con varios de los personajes centrales; la historia está estructurada alrededor de la investigación (que representa la acción central), con el investigador como protagonista. No obstante, cabe decir que el investigador en nuestro caso no goza de protagonismo absoluto. De hecho, hay escenas enteras en las que no aparece ninguno de los dos policías, sino que la autora va creando el retrato de los demás personajes y, sobre todo, creando el ambiente; por último, los hechos desconocidos, ocultos, se dan a conocer al final.

También están los cinco elementos existentes en todas las buenas novelas policíacas mencionados por Juan del Rosal: la muerte (la del ingeniero), el azar (como siempre, a la hora de descubrir ciertas claves: el vendaje del

⁴⁵⁵ Rodica Ojog Braşoveanu: **Nopti albe pentru Minerva**, Op.cit., p. 258.

cómplice, la aparición del perro en el parque en el momento justo, etc.), la inteligencia en acción, el humor y el triunfo de la Justicia.

En cuanto a las fases principales se encuentran, también, las seis especificadas por Poe: la presentación del detective, el crimen y las claves, la investigación, el anuncio de la solución, la explicación de la solución y el desenlace. Aunque el orden no sea exactamente el mismo (en nuestro caso el crimen nos es presentado antes de los detectives y el desenlace se produce antes de la explicación de la solución) la estructura se respeta. También están presentes el desfile de testigos, sospechosos y falsas soluciones que complican las cosas, los falsos indicios, etc. En cuanto a la explicación de la solución, donde la comandante desvela los razonamientos que la han llevado a resolver el crimen, cómo y por qué ocurrieron los hechos, vemos como Rodica Ojog-Braşoveanu utiliza una técnica muy frecuente en las novelas policíacas: Minerva le explica a Dobrescu las claves que la han llevado al esclarecimiento del misterio; de esta manera, el lector puede seguir todos los pasos que ha dado el detective:

- *Me ha sorprendido la manera en la que ha llevado esta investigación. [...] Quiero decir, ha empleado un procedimiento nuevo, que no la caracteriza.*
- *Los métodos se adaptan a las circunstancias.*
- *Y sin embargo... En general es usted extremadamente prudente, y nunca le parecen suficientes las medidas tomadas para evitar nuevas víctimas.*
- *Sé lo que quieres decir, jovencito. Aquella lluvia de advertencias y amenazas que recibían los pobres infelices tenía que provocar inquietud. La he ignorado porque he percibido, desde el principio, la farsa, el fraude. Un gangster serio, para usar la expresión favorita de los ciudadanos de P., decidido a accionar, no anda con nimiedades. Ataca por la retaguardia y sale pitando. No tiene ningún interés en darse bombo.*
- *El asesinato de Trăilescu es, no obstante, una realidad.*

- *La única, aparte del interés por sus documentos. Estaba convencida de que los demás no estaban en peligro ya que no tratábamos con un sádico, sino con un infractor hábil, quien al tener una meta precisa, se inventa una mascarada. Y, para detectar esta meta, lo he dejado hacer su espectáculo. Para ser más exacta, lo he dejado desenmascararse a sí mismo.*
- *¿Por la misma razón no ha intentado detener el pánico en la ciudad?*
- *Sí. Pánico inofensivo, sin consecuencias, por supuesto. He estado esperando a que Morogan – confieso que por aquel entonces, no tenía ni idea de cómo se llamaba nuestro adversario – interpretara su papel, precisamente para ver cuál era su juego.⁴⁵⁶*

Al final de la novela, de manera bastante original, hay un epílogo en el cual la autora pone al lector al día con la vida de los personajes pasados unos años desde los acontecimientos.

Nos gustaría añadir, para acabar, que el lenguaje es muy dinámico y, sobre todo, muy divertido, a veces provoca carcajadas. Rodica Ojog-Braşoveanu hace gala de su imaginación para crear una trama muy imaginativa, como siempre, en un entorno que daba lugar a muy poca variación. Aunque realmente no ocurre mucho y, evidentemente, nadie va armado por las calles de la pequeña ciudad, las armas, los múltiples infractores, o un probable sinfín de crímenes existen en la imaginación de los personajes.

Terminaremos este apartado insistiendo en el gran mérito de Rodica Ojog-Braşoveanu de haber creado los primeros personajes femeninos verdaderamente logrados de la literatura policíaca rumana. Aunque sean dos tipos opuestos, Melania – símbolo de feminidad, de dulzura, o de educación - y Minerva – muy poco femenina, descuidada, aspera en su forma de relacionarse con los demás – se nota la maestría de la autora de conseguir

⁴⁵⁶ Rodica Ojog Braşoveanu: **Nopti albe pentru Minerva**, Op.cit., p.265.

personajes creíbles, reales, que hablan y se mueven de una manera muy reconocible.

Viorel Cacoveanu, **Blondele întotdeauna trișează (Las rubias siempre hacen trampa)**, **Un coniac pentru o fată (Un coñac para una chica)** y **Morții nu mint niciodată (Los muertos nunca mienten)**

Hasta ahora, dentro del género policíaco rumano, hemos analizado una novela literaria con trama detectivesca, un autor que se inclina por novelas del tipo **hard-boiled**, otra escritora que rompe con mucho talento los esquemas del género; ahora nos gustaría dedicarnos a analizar a otro autor, Viorel Cacoveanu, quien podría ser considerado un valioso representante del tipo de novela **police procedural** rumana, con claros rasgos de las novelas del **perpetrador** y de la **víctima**.

Como veíamos en la primera parte del trabajo, el tipo de novela llamado **police procedural**, aun teniendo rasgos comunes con los demás tipos, se caracteriza por la tendencia de acentuar el código literario del realismo en mayor medida. Veíamos, como ejemplo, el fatigante horario de trabajo de los héroes (casi siempre un grupo de policías), que se verá reflejado en las novelas de Cacoveanu. El lector sigue la lenta evolución del caso a la vez con los dramas humanos que acompañan las vidas de los distintos miembros de la policía y también de los sospechosos o criminales. En cierto modo, es el tipo de prosa policíaca más apropiada en el espacio rumano comunista, ya que puede resaltar más la gran labor de las fuerzas de orden y seguridad. Por lo tanto, también los métodos principales que estos usan para esclarecer los delitos van a ser más realistas, menos deductivos y sirven también para realzar el trabajo en grupo lo cual lleva, tal y como apuntábamos, a un mayor desarrollo del personaje y de la sociedad, y una mayor implicación del lector, al que se le permite el acceso a todos los pasos que da el detective. Es, probablemente, el género más difundido en Rumanía y no podríamos dejar de escoger a un escritor que en nuestra opinión representa muy bien este tipo de novela dentro del género policíaco.

Otro importante rasgo de la narrativa de procedimiento policial es el énfasis que se pone en la vida personal y profesional del detective, a medida que éste avanza en la investigación. También hay énfasis en la construcción de los personajes dentro de un ámbito social. Cojamos el caso del procurador Octav Vornicu (protagonista de dos de las novelas) para ejemplificar algunos de estos rasgos. Vornicu aparece delante del lector como un verdadero ser humano al igual que su predecesor Maigret, ya que su autor lo presenta en más facetas: la relación con sus compañeros, con su mujer, con los sospechosos, etc. Además conocemos sus pensamientos, sensaciones y sentimientos. Como veremos, el método de Vornicu es menos deductivo y más intuitivo y para llevar a cabo sus casos, él también se sentirá a veces agotado, incapaz de encontrar una solución, desanimado. Su primera pregunta, como la de Maigret, es ¿por qué?, lo cual hace que necesite entender a la víctima, al criminal, a todos.

El procurador se siente desbordado por los hechos que está investigando, no sabe por dónde empezar, no tiene ni una pista, empieza a dudar de sí mismo, de los métodos que usa,

Sentía una especie de miedo mezclado con desazón, al saberse frente a una gran prueba. “Éste podría ser un examen. El examen de una trayectoria, de un ser humano. Si pasas este examen, significa que eres alguien, es decir, una persona capaz, que conoce al dedillo su profesión, sus obligaciones. Si no lo pasas... pierdes, para empezar, la confianza en ti mismo, luego otros también la pierden. En el fondo, ¿qué es la vida, más que una serie de exámenes que la gente se ve obligada a pasar? Por supuesto, no todos los que se presentan los pasan... Y luego, hay mucha gente que ni llega a presentarse... El crimen, al fin y al cabo, lo han cometido unas personas y, por lo tanto, también unas personas tienen que descubrir la verdad. Y eso lo tienen que hacer por medio de otras personas. La verdad, de momento sólo en

teoría, es extremadamente sencilla: el ser humano comete y descubre el crimen.”⁴⁵⁷

*No sé nada, es verdad, pero mi deber es investigar; reconocermelo vencido sería ser cobarde, - se daba ánimos a sí mismo y, - en su mente, como en una verdadera película, se agolparon las imágenes de los tres días y tres noches de investigación, con los momentos clave, con sus propios errores, con las hipótesis formuladas. Lo importante es establecer dónde se ha equivocado el criminal, pues en algún punto se ha tenido que equivocar. Al fin y al cabo, el crimen mismo es una equivocación, un primer acto con el que su autor se ha presentado al público.*⁴⁵⁸

*Octav Vornicu recorría solo, abatido y pensativo las calles vacías, perdía horas y horas en bares y restaurantes, escudriñaba con una atención febril e incansable los rostros de diversos individuos, esperando que algo pasara, que encontrara a alguien... Se sentía cada vez más asombrado por aquella galería de caras agrias y derrotadas de unos jóvenes envejecidos no por el tiempo, que parecían huecos física y mentalmente tras un trabajo largo y agotador hecho en vano, por el letargo en el que permanecían noche tras noche, sorbiendo con aburrimiento sus cafés y el coñac. Algunos llevaban melena, buscaban impresionar con su aspecto y la ropa que se ponían, mostraban cinismo y desprecio, otros, habiendo superado esta fase del entusiasmo mórbido, eran apáticos, asqueados, inertes como unos animales hacinados tras unos barrotes. “Parece la obra de un pintor surrealista.”*⁴⁵⁹

Vornicu carece de las cualidades excepcionales de los detectives ficcionales. Es una persona corriente, con sus limitaciones, con sus dudas y temores, y su figura – como también la de los sospechosos y criminales – adquiere en

⁴⁵⁷ Viorel Cacoveanu, **Blondele întotdeauna trișează**, Editura Dacia Cluj, 1971, p. 48.

⁴⁵⁸ Viorel Cacoveanu, **Blondele întotdeauna trișează**, Op.cit., pp. 70-71.

⁴⁵⁹ Ibid., pp. 102-103.

ciertos momentos mayor importancia que la trama en sí. Es a lo que apunta Heta Pyrhönen cuando habla del realismo en este subgénero.

Cacoveanu, a través del personaje central, nos hace entender hasta cierto punto por qué alguien llega a cometer un asesinato. Describe también los miedos, el odio, los remordimientos, pero también lo bueno de los personajes a los que se enfrenta el protagonista. Como resultado, aunque el lector sienta rechazo por los hechos, también siente cierta pena.

Nos gustaría analizar algunas de sus novelas, empezando por **Blondele întotdeauna trișează (Las rubias siempre hacen trampa)** y **Un coniac pentru o fată (Un coñac para una chica)**. Las dos están protagonizadas por el mismo procurador y tienen en común una serie de aspectos. Uno de ellos sería la constante crítica hacia el régimen político. En **Las rubias siempre hacen trampa**, encontramos algunos ejemplos. Quizás uno de los más llamativos es la manera en la que retrata Vornicu a uno de sus jefes- Alin Anastasiu-, al que nos lo presenta como servil y zalamero con sus superiores, mezquino, injusto y excesivamente severo con sus inferiores. En un momento de la investigación, incluso le intenta obligar al procurador a acusar y mandar a juicio a un sospechoso, con el único propósito de dar por concluido uno de los casos y quedar bien delante de los jefes. Cuando Vornicu se niega a hacerlo, es reemplazado en el caso por otro procurador, más dócil. El hecho en sí puede no llamar tanto la atención en el caso de otras realidades sociales, pero en la Rumanía comunista de los años 70-80, es un incidente insólito. Además, para añadir un matiz ridículo, cada vez que sale este personaje, está mordiéndose, cortándose o arreglándose las uñas, que es la única forma de concentrarse.

- *¿Qué tiene pensado hacer? preguntó con un hilo de voz Alin.*
- *Nada. Seguir con la investigación, contestó tranquilo Octav y se sentó en una silla al lado del escritorio, jugueteando con la estilográfica. Le crispaba la manía de Alin, más porque a veces, mientras hablaba, se comía una uña sin pizca de vergüenza.*
- *¿Hasta cuándo?*

- *Eso no lo sé. De cualquier modo, hasta que la termine.*
- *A usted a lo mejor le parece bien. A otros no.*
- *Pues que la terminen los que no están contentos.*
- *No me parece bien que hable así.*
- *A mí tampoco me parece bien que me metan prisa o que se entrometan en mi investigación.*
- *Siempre ha sido un protestón, dijo mirándose las uñas. Los órganos locales nos piden a los culpables. Su castigo.*
- *Muy bien. Hace tres semanas, casi cuatro, que los estoy buscando día y noche... Vamos a dejarlo claro: yo no fabrico, yo descubro culpables. [...]*
- *Camarada Vornicu, no le he llamado aquí para que me dé una conferencia sobre cómo se lleva una investigación. Eso ya lo sé yo. Resumiendo, cierre el expediente de Gheorghe Condor y mándelo a juicio por asesinato de primer grado, dijo Alin, limando tranquilamente la uña del menique.*
- *Yo eso no lo hago. Ni lo piense.*
- *Hay que hacerlo, Alin frunció el ceño mientras se ponía de pie.*
- *Si hay que hacerlo, que lo haga otro. Nadie me puede obligar, Octav salió, controlando su ira. [...]*
- *Le he mandado llamar aquí para decirle lo siguiente: de la investigación se encargará a partir de ahora el procurador Sever Mureșeanu y el coronel Lică Rotaru bajo mi directa supervisión. A Gheorghe Condor ya lo hemos mandado a juicio. Yo mismo he formulado y firmado las conclusiones y las acusaciones. Usted tenía que coger vacaciones el 1 de agosto. Las cogerá mañana, 20 de julio. Nada más.⁴⁶⁰*

Interesante es también cómo construye Cacoveanu a los personajes. El procurador es culto, sensible, muy profesional, a veces inseguro, le impresionan algunas de las historias que escucha a lo largo de la

⁴⁶⁰ Viorel Cacoveanu, **Blondele întotdeauna trișează**, Op.cit., pp 92-96.

investigación, los delitos, sobre todo cuando se trata de crímenes, le afectan; es un personaje complejo y muy humano, a diferencia de muchos detectives. El lector, a través de Vornicu, escucha historias dramáticas de algunos de los sospechosos y, a pesar del hecho de que sean personajes que viven al margen de la sociedad, de que no encajen en el engranaje de la sana sociedad socialista, no los percibe como malos en el fondo, sino como pobres desgraciados, lo cual es muy infrecuente. Pondremos como ejemplo parte del interrogatorio de Gheorghe Condor, el primer sospechoso:

- *Sí, señor procurador, pero tengo momentos cuando me llevan los instintos, me siento capaz de matar incluso a mi padre. No pienso. Sé que dentro de mí hay algo malvado, algo enfermo, de lo cual no me puedo defender. Nadie me ha enseñado cómo vivir. A veces, ni yo mismo me puedo explicar ciertos comportamientos míos. [...] Soy un miserable, sin Dios y sin rumbo, un solitario, en mi soledad sólo el alcohol me acompaña. No tengo a nadie, ni hermanos, ni hermanas... Sólo tengo pecados.*

- *¿No has estado casado?*

- *Sí que lo he estado. Dos veces. Una vez, después de salir de la cárcel, me casé con una mujer que había sido condenada por prostitución. Pensé que, como habíamos sufrido los dos, nos íbamos a enderezar. Al principio las cosas fueron bien. Nos hicimos una casa, nos compramos muebles y ropa, yo ganaba bien como albañil, trabajaba desde la mañana hasta la noche, mientras que ella cosía. Era modista. Pero no pudo tener hijos – a lo mejor un hijo nos habría ayudado a ser mejores – y cogió por mal camino. Ahora con uno, ahora con otro. Yo la pegaba. Decía: “Pégame, me lo merezco, sé que terminaremos otra vez en la cárcel, y sólo por mi culpa. ¡Pégame, mátame!” chillaba, y un par de veces la pegué tan fuerte que pensaba que no se iba a recuperar. Pero pegando no resuelves nada, no enderezas a nadie, señor procurador. Como yo, ella tenía una enfermedad por dentro, que la concomía. Se fue de casa. Más tarde, terminamos los dos en la cárcel. Yo, por pegar a*

uno, ella por prostitución y estafa. Sus padres habían sido tuberculosos, se murieron jóvenes. Ella creció con extraños. Salió de la cárcel, había envejecido, adelgazado. Ya no la necesitaba nadie, y llegó a ser alcohólica. Se ha ahorcado en una huerta, después de pasarse a verme y decirme que se iba a ahorcar, tranquilamente, como si me dijera usted ahora que va a salir un momento. Le dije que no hiciera tonterías, que se viniera a vivir conmigo y que se pusiera a trabajar. Tenía un aspecto horrible, apestaba a suciedad, a alcohol, a tabaco... y pensar que había sido una belleza excepcional... Al día siguiente me enteré que se había ahorcado. Está allá, en un borde del cementerio. Me paso a veces, me siento en una piedra junto a la cruz, arranco alguna mala hierba, y a veces me arrepiento de no estar muerto... Le puse yo una cruz en la tumba y cuido de ella.

*Impresionado, Octav se quedó un rato callado.*⁴⁶¹

Parece que el autor sugiere que en muchos casos es cuestión de destino más que de elección propia de cómo vivir la vida. También la idea del destino y de que uno no puede elegir su vida más que en una medida menor aparece en otro interrogatorio, esta vez con uno de los dos criminales, Traian Ciceu, conocido como Cik:

- *Señor Ciceu, usted no trabaja, ¿verdad?*
- *Verdad.*
- *¿Por qué?*
- *¿Y por qué iba a trabajar?*
- *Para vivir como todo el mundo...*
- *¿Y si el mundo vive mal?*
- *¿De verdad piensa que vive mejor que ellos? ¿Se imagina un mundo poblado sólo con gente como usted?*

⁴⁶¹ Viorel Cacoveanu, **Blondele întotdeauna trișează**, Op.cit., pp 87-88.

- *No he dicho que el otro fuera mejor que éste. Pero para 1000 lei no merece la pena trabajar y sobre todo que me cacheen los de la seguridad cada vez que salga del matadero.*

Curioso, pensó Octav. Tiene razón. A los que roban millones del bolsillo del estado no los cachea nadie, por lo contrario, todos se inclinan delante de ellos y les dicen “A sus ordenes”. Luego dijo con voz segura:

- *Pero hay tantas profesiones, tantos trabajos en este mundo.*
- *Lo que más me habría gustado ser habría sido procurador, dijo Cik sarcásticamente. Así habría interrogado yo a otros. El mundo está de un lado y del otro de la ley. Según los tiempos. Se divide. Unos interrogan, otros dan cuenta. Claro está, esto es así en principio. A veces, las reglas del juego cambian.*
- *En otras palabras, la diferencia entre nosotros es únicamente el lugar donde nos encontramos, el lado de la ley donde estamos...*
- *Bueno, no, no es lo que quería decir. Eso fue así al principio. Pero, por nuestros actos posteriores nos asentamos la posición social, queramos o no, y ahora estamos enfrentados. Dos ruedecillas en un engranaje complejo, con papeles bien definidos.*
- *Vale, digamos que lleva razón. ¿Y qué podemos hacer?*
- *Muy sencillo: yo encubrirme, y usted defender la ley e investigar. El engranaje no se mueve por nuestra voluntad, sino que nosotros nos movemos con él. Estamos obligados a hacerlo...*⁴⁶²

El autor pone también en boca de este personaje otras consideraciones sobre la justicia en el país, el crimen, el porqué del crimen y sobre cómo se descubre el crimen.

- *¿Usted qué piensa? ¿Por qué mata la gente?*
- *Unos sin querer, en un ataque de furia, borrachos, o por venganza. Otros matan porque ya no creen en nada... son*

462 Viorel Cacoveanu, **Blondele întotdeauna trișează**, Editura Dacia Cluj, 1971, pp. 133-134

enfermos... o sabios. Depende de lo que le comentaba: dónde están, de qué lado de la ley.

- *¿Qué quiere decir?*
- *Es fácil, señor procurador, y Cik pidió otro cigarrillo, que encendió en seguida. Un crimen perpetrado por un rey puede ser sublime, honesto, aplaudido; el mismo crimen, cometido por un cochero, por ejemplo, será odioso... ¿no lo cree?*
- *Me extraña que una persona como usted, que sabe tanto y es capaz de entender e interpretar fenómenos, pueda llevar una vida de...*
- *De delincuente, de malhechor. Dígalo, no se corte, se rió el otro. Antes no pensaba así. Después de recorrerme las cárceles, empecé a ver el mundo de otra manera. Nunca en las cárceles encontrarás sólo culpables, al igual que en la vida, libres no son sólo los inocentes.*⁴⁶³

Según Constantin Cubleșan, esta novela se podría ver como el lúcido reportaje de una investigación, que reconstituye fielmente todos los movimientos, pensamientos, acciones o problemas de su héroe, el procurador. Considera que el autor demuestra aquí su larga experiencia de autor de reportajes, lo que le hace compararla con **A sangre fría**, el turbador “reportaje”⁴⁶⁴ de Truman Capote.

Quizás más llamativa es su segunda novela, **Un coniac pentru o fată**, que tiene una estructura bastante original. El investigador, de nuevo el procurador Octav Vornicu, no aparece hasta la segunda mitad de la novela. La primera mitad describe los negocios sucios de un joven apodado el Príncipe, debido a su aspecto elegante y gustos exquisitos. El joven, de 21 años y sin profesión, trapichea y frecuenta malas compañías. Es inteligente y noble, pero tiene mucha rabia y está marcado por el hecho de que no haya conocido nunca a su padre, quien les había abandonado, a su madre y a él, antes de que naciera.

⁴⁶³ Viorel Cacoveanu, **Blondele întotdeauna trișează**, Op.cit., p. 135.

⁴⁶⁴ Constantin Cubleșan: Blondele întotdeauna trișează, Op.cit., p.2.

Cuando un conocido, Niky, le propone ayudarlo a robar unos billetes de mil marcos de la época del Imperio Austro-Húngaro que ya no circulan, guardados por un señor mayor, para luego falsificar la fecha impresa en ellos y venderlos, el Príncipe tiene un mal presentimiento, pero finalmente acepta, pensando que luego dejará la mala vida. El autor describe con muchos detalles qué siente el personaje, lo culpable que se siente, lo incómodo que está con la compañía.

*...Quién sabe cuándo volveremos, si volvemos...” Los asientos eran cómodos, él intentaba en vano dormirse. “A la vuelta a lo mejor viajamos en un furgón. Cada vez digo que es la última vez y no puedo parar. Mi padre tuvo que ser un gran ladrón, un atracador... Si no, ¿de dónde me viene a mí esta sangre que no me deja en paz y me empuja sin parar? Me ahoga. Mi pobre madre, se ha matado para criarme y no tiene ni idea de lo que ha criado. Algún día lo sabrá, tendrá que saberlo todo... No será ya persona a partir de aquel día. No, no tiene ninguna culpa. No se ha vuelto a casar por mí. “Mi niño no tiene padre. Si me volviera a casar, me arriesgaría a dejarlo sin madre, también”, le decía una vez a un invitado. “Ojalá se estrellara el tren... Todo acabaría hermoso. La gente lloraría por mí... Sería una pena, sería tremendo que muriera tanta gente inocente...”*⁴⁶⁵

El Príncipe sólo tiene que hacer que el dueño de los billetes salga de casa, del resto se ocupa Niky, que no quiere decir cuántos billetes ha robado, circunstancia que hace que el Príncipe desconfíe más todavía. Les acompaña el nieto de la víctima del robo, Sandu y, después de que el Príncipe encontrara a alguien interesado en comprar unos billetes, los otros dos desaparecen con el dinero. El joven decide vengarse, encontrarles y quitarles el dinero. Por ello, cuenta con la ayuda de Gina, una joven enamorada de él, que proviene de una categoría social muy modesta, que tampoco encuentra su sitio en la sociedad socialista. Unos días más tarde, en Bucarest, Gina ve a

⁴⁶⁵ Cacoveanu, Viorel: **Un coniac pentru o fată**, Cluj, Editura Dacia, 1973. p.25.

Sandu hablar con un hombre de mediana edad y se lo cuenta al Príncipe, que se entera de que han quedado dos horas más tarde para hacer negocio con los marcos y se presenta él al encuentro, después de engañar a Sandu y quitarle los billetes falsos. Consigue su propósito, le vende al hombre los marcos, y se va a la playa con la chica, a gastarse el dinero, decidido a volver luego a casa y empezar una nueva vida. No logra encontrar la paz, algo le empuja a volver a Bucarest, donde se encuentra de nuevo con la víctima de su estafa, Pompiliu Mărculescu. Éste le amenaza con llevarlo a la policía y quedan en verse más tarde para que el Príncipe consiga reunir el dinero y devolvérselo. El Príncipe decide sorprenderle y presentarse a las 11 de la noche en su casa, sin avisar.

La acción se interrumpe aquí y es cuando entra en escena el procurador, al que le han notificado que han encontrado el cadáver de un hombre de mediana edad, que resulta ser Mărculescu. Empieza a investigar el entorno de la víctima y va descubriendo que ésta llevaba una vida bastante sospechosa: tenía demasiado dinero para el sueldo que cobraba, era mujeriego y muy generoso con sus amantes, estaba casado con una mujer mucho más joven que él a la que no amaba, aunque intentaba mantener unas apariencias. La esposa resulta sospechosa, el hermano de la víctima también, unas mujeres en cuya compañía había sido visto están sometidas a varios interrogatorios, y finalmente el procurador se entera de que Mărculescu tenía un hijo del que no había querido hacerse cargo hasta hacía muy poco tiempo, cuando había intentado por todos los medios ponerse en contacto con él, pero que la madre no quería nada con él ya. Va haciendo también preguntas a todos los vecinos, pero nadie ha visto a nadie, sólo un vecino dice haber oído llamar a la puerta de la víctima sobre las 11 de la noche, y lo recordaba porque habían llamado de una manera muy peculiar: dos toques, uno largo y otro corto.

Cuando va a ver a María Baciú, la mujer que había tenido un hijo con Mărculescu, descubre más cosas negativas sobre éste. Que la había dejado embarazada con tan sólo diecisiete años, huérfana, que no había querido saber nada del niño hasta hacía muy poco, que el hijo sabía que su padre se

había matado en un accidente, pero que les había abandonado antes, que se parecía muchísimo al padre – orgulloso, egoísta, incapaz de perdonar, pero tan guapo, que todo el mundo lo llama el Príncipe. Mientras le cuenta todo esto, llaman a la puerta, un toque largo y otro corto:

- *Un momento, dijo la mujer. Es mi hijo. Por favor, no le digan nada de su padre, no se lo digan.*
- *¿Por qué sabe que es él, señora?*
- *Es como llama él a la puerta siempre. Y la mujer salió al vestíbulo.*⁴⁶⁶

Éstas son las últimas palabras de la novela. De nuevo parece que Cacoveanu deja caer la idea del destino. El destino hace que el hijo mate al padre que siempre ha odiado, sin saber que es su padre. El lector, aun condenando el crimen, de alguna manera no siente empatía con la víctima, como sería normal. No queremos decir con esto que el autor deje entender que Mărculescu se lo tenía merecido, pero tampoco siente uno tanto repudio con el joven, como cabría esperar. De hecho, la novela no termina con el castigo del criminal, sino que acaba en el momento en el que el procurador sabe quién es el culpable, lo cual es una forma más literaria y menos obvia de terminar, ya que aparentemente el autor deja un final abierto.

Los personajes de esta novela, como lo son, en general, todos los de Cacoveanu, son personajes que provienen de la categoría humana que es objeto de las investigaciones sociales y de la justicia y se ven sorprendidos en la dinámica de unas relaciones perfectamente caracterizadas, claras e interesantes precisamente por su veracidad, como observa Dan Rebreanu en su reseña, publicada en Tribuna, en 1973. Comenta también que tanto la víctima como el autor del delito provienen de la misma categoría humana, despiadados cuando se trata de sus intereses. En la misma reseña, Rebreanu critica, no obstante, un aspecto de la novela de Cacoveanu: *la desproporción que hay entre su capacidad de retratar de manera muy convincente a los autores de hechos o mentalidades antisociales y la palidez que persiste*

⁴⁶⁶ Cacoveanu, Viorel: **Un coniac pentru o fată**, Cluj, Editura Dacia, 1973, p.231.

*cuando retrata a los que están a cargo de descubrir la verdad, de proteger la legalidad y de prevenir las desviaciones de las normas que rigen nuestras vidas.*⁴⁶⁷

En **Morții nu mint niciodată** (Los muertos nunca mienten, 1975) el investigador, el capitán Aurel Ardeleanu se enfrenta a un caso complicado y, al igual que el procurador que indaga en las novelas anteriormente citadas, duda muchas veces de sus capacidades, llega a sentirse frustrado e incapaz de avanzar.

La novela empieza con el descubrimiento del cadáver del minero Gavril Stanciu, encontrado en una zona rocosa, cerca de la obra de la presa Zărnișoara. Cacoveanu nos presenta al capitán, acompañado por el médico forense Eugen Pop, el procurador Vasile Vasile y el ingeniero Dinu Moraru, yendo a la escena del crimen una madrugada de domingo lluviosa, gris, desapacible. Como se irá viendo, a lo largo de la acción el autor inserta unas muy logradas descripciones, no sólo de los personajes, sino también del ambiente:

La mañana era húmeda y desolada. “la primera vez en las últimas semanas que se oye el Mărișel”— observó el ingeniero. Pero el río ya no tenía aquella dulce caricia de cuerno pastoril en su camino hacia la paz de la llanura, sino que se precipitaba en un espasmo dolorido, gimiendo y golpeándose contra las rocas con ruido sordo y amenazante. Se entreveían ligeramente las montañas, con inmensas pelucas de niebla. Un silencio inverosímil flotaba en el aire, tras tantas semanas de lluvia. De las hojas de los árboles, gotas grandes y pesadas caían a ratos, con un martilleo corto y seco, a la tierra mojada, como abejones abatidos en el vuelo. El ingeniero bajó por una senda, por debajo de encinas viejas y negras, se encendió un

⁴⁶⁷ Dan Rebreanu: Un coniac pentru o fată, Op.cit., p. 3.

cigarrillo, chupó unas pocas caladas y lo tiró. Le resultaba amargo, asqueroso. “¿A quién diablos le dio por morirse ahora?”⁴⁶⁸

Una vez llegados a la escena del crimen, el médico se da cuenta de que no se trata de un accidente, una caída desafortunada de la víctima por la ladera de la montaña, porque en la frente de la víctima halla tierra arcillosa de color amarillento, que no se ve en el lugar donde se encuentran, lo cual le hace pensar que el cadáver había sido transportado y tirado allí. Después de la autopsia, que confirma sus sospechas, es el turno del capitán de entrar en escena y empezar sus pesquisas. Al parecer, se había producido un accidente de tráfico tras el cual la víctima había resultado herida, aunque no muerta, pero el conductor se había asustado y para librarse del castigo, lo había lanzado al vacío. Como resultado, el minero había sufrido graves heridas que le provocaron, finalmente, la muerte.

Empiezan a buscar el coche que pudo haber provocado el accidente. Nadie ha visto nada, no encuentran ningún coche con signos de haber atropellado a nadie. Unos días más tarde, en una zona relativamente cercana, encuentran arcilla de color amarillo que coincide con la de la frente del minero. También un reloj de señora, con unas manchas en la correa. Pasa el tiempo, el capitán ha interrogado a decenas de personas, ha comprobado todos los parques de automóviles de las obras de la zona, cree saber qué es lo que ha ocurrido, pero le falta el autor. Cuando, por fin, parece que tiene un sospechoso, descubre que está implicado en otro hecho delictivo, pero que no tiene nada que ver con su caso. Pasado un mes del accidente, su jefe directo, el comandante Paraschivescu, le retira del caso, pero el capitán decide seguir investigando por su cuenta. De hecho, al poco tiempo el caso le es devuelto por el comandante, quien también le da un consejo: buscar a la mujer, a la propietaria del reloj, que probablemente sería la clave del problema. Por la información que tiene, el capitán está convencido de que el coche implicado en el accidente volvía desde un pueblo llamado Rotunda y pide al policía de allí que le hable de los habitantes, de los que reciben visitas que se trasladan

⁴⁶⁸ Cacoveanu, Viorel: **Morții nu mint niciodată**, Editura Dacia, Cluj, 1975, pp.6-7.

en un coche de la marca GAZ. Pasa el tiempo, Ardeleanu va siguiendo pistas y finalmente da con la amante de uno de los jefecillos de la obra, Pompei Alexa. A pesar de negar que sea la dueña del reloj, Ardeleanu consigue estrechar el cerco a su alrededor y la obliga a confesar que le había dado el reloj a Alexa para que lo llevara al taller. Que habían pasado la noche juntos, bebiendo, y que supo después lo del accidente, pero no dijo nada puesto que éste le había prometido que la iba a ayudar a conseguir el traslado a la ciudad. La acción es convincente, la investigación es perfectamente creíble, pero de nuevo lo que destacaríamos es la literariedad. El personaje del capitán está muy logrado y, por lo que le ocurre en su vida privada (se le muere el único hijo por culpa de una doctora pésima) adquiere rasgos dramáticos, sin perder nada de credibilidad. La debilidad que siente, el hastío, el desprecio por algunas personas, las dudas sobre el sentido de su vida, son sentimientos que Cacoveanu sabe transmitir muy bien.

El autor se muestra todavía más crítico con la sociedad que describe. El autor reprueba, en boca de su protagonista, el funcionamiento de los superiores:

*En cinco días he tenido otras tantas reuniones sobre el tema del accidente. Allí todos hablan, todos son expertos, todos dan consejos, me matan a preguntas, pero nadie se desplaza para investigar en el lugar de los hechos. El crimen se planea y se lleva a cabo en la sociedad, ¿no es natural entonces buscar al autor allí también, en lugar de buscarlo en las reuniones? No he oído de ningún criminal descubierto y atrapado en una reunión.*⁴⁶⁹

Otro aspecto crítico muy llamativo que aparece en la novela de Cacoveanu tiene que ver con una costumbre muy reprobable, pero a la vez muy frecuente, la de sobornar a los médicos en los hospitales para que presten más atención a los pacientes. Hablar de ello tan explícitamente es un acto singular y de gran coraje por parte del autor, más todavía después de leer los fragmentos del libro memorialístico **Turma** que hemos reproducido en el

⁴⁶⁹ Cacoveanu, Viorel: **Morții nu mint niciodată**, Editura Dacia, Cluj 1975, p.70;

Anexo 3, donde Cacoveanu habla de las cinco fases de la censura que había que superar para ver un libro publicado:

-Pensemos mejor en el niño. Tengo miedo. Siempre tengo malos presentimientos. Deberíamos darle dinero a la doctora, consultar otros médicos, ¡hacer algo! En los ojos de la mujer centelleaba clara y profundamente el dolor.

-Vale, le damos dinero otra vez, no digo que no, aunque yo no podría ni recibir ni dar dinero, por nada en el mundo. Me daría una vergüenza terrible. ¿Cómo se lo diste la última vez?

-¡A mí también me da vergüenza, me da asco! gritó Irina. Pero soy madre y hago lo que sea por el niño. Fui a verla, la encontré en el pasillo y me dijo con su voz de viejo borracho: “Espéreme allí”, señalando la puerta de su consulta. Estuve esperando como un cuarto de hora. Ha venido, ha entrado y me miraba muda, por encima de las gafas. “Doctora, le dije, se lo pido de todo corazón, haga lo imposible por el niño. Nuestro único hijo. Le he dado el sobre con quinientos lei, ha sonreído, lo ha dejado caer en el cajón de su mesa y me ha asegurado que todo va bien.

-¿Cómo podrán recibir dinero, sin vergüenza, sin miedo?

-¿Te asombras? Ellos no se asombran, sólo lo reciben.⁴⁷⁰

El capitán sufre las mismas dudas, la misma angustia que el procurador Vornicu. Sufre y disfruta a la vez con las dificultades de la investigación. No sabe mucho, pero presiente que lo poco que sabe es muy importante, que entre esos detalles aparentemente sin importancia se esconde la verdad y se pregunta qué es lo que da a uno la paciencia, la fuerza de buscar al culpable y de restablecer la verdad oculta.

Además, su situación personal es más complicada, porque falla como padre, como esposo.

⁴⁷⁰ Cacoveanu, Viorel: **Morții nu mint niciodată**, Op.cit., pp 108-109.

- Últimamente no hago más que pensar que deberías renunciar a este apostolado, quedarte aquí, como marido y padre...

- Quizás llevo demasiado tiempo con la impresión de que me necesitan allí.

- ¿Y aquí qué? ¿No te necesita la familia?

Lo entendía todo perfectamente. Las palabras de Irina lo inquietaban. Pensó en el ingeniero, en el médico, en el procurador. “Ellos, como yo, están siempre fuera.” Habría querido pedirle que no dijera nada más. Pero hacía falta valentía, le daba miedo enfadarla más todavía... “Sin embargo, está bien los demás días – pensó resignado- cuando no tenemos tiempo para nada. No se nos pasa por la cabeza ninguna idea, no nos atormenta ninguna pregunta, sino que cumplimos mecánicamente, hablamos mecánicamente, pensamos mecánicamente, cualquier tarea. Nuestra materia gris está hibernando, sólo los nervios se revuelven sin cesar fustigados y hostigados sin piedad.”⁴⁷¹

Cacoveanu retrata con mucho esmero no sólo a su protagonista, sino también a otros personajes: la esposa, a uno de sus compañeros (que vive un drama personal bajo una apariencia fría), a la amante del criminal, a la viuda de la víctima, etc. Todos estos personajes convierten la trama policíaca en un drama humano, sin olvidarse de la meta principal, la de esclarecer los hechos. La acción está bien construida y no se hace uso de casualidades o hechos fortuitos, lo que hace que atrapar al culpable sea resultado de una investigación creíble. A diferencia de las otras dos novelas, el lector no siente ninguna empatía con el culpable. Ya no se trata de un desgraciado empujado por el destino a delinquir, sino de un hombre de clase media-alta, ávido por el dinero, que se jacta de sus relaciones y advierte al capitán que no le podrá hacer nada y que saldrá impune.

⁴⁷¹ Cacoveanu, Viorel: **Morții nu mint niciodată**, Op.cit., p. 24.

Al final de la novela, aunque se hace justicia, el sabor es amargo, puesto que el autor nos hace pensar en la suciedad que hay dentro del ser humano, de la sociedad en la que vivimos. Nos llama la atención el hecho de que algunos detalles no hayan sido censurados.

Capítulo 6: El género policíaco: características universales y características propias.

6. 1. Características de la novela policíaca rumana dentro de la literatura de masas

Como veíamos en la primera parte del trabajo, muchas veces cuando se habla de la narrativa policíaca, se hace referencia implícitamente a una literatura menor. Los problemas a los cuales se enfrentan los autores de novelas policíacas de otros países, en cuanto a la actitud de la crítica, por un lado, y a la de los lectores, por otro, se reproducen del mismo modo en el ámbito rumano. La novela policíaca y de espionaje tiene mucho éxito de público y de ventas, pero, al igual que en el resto del mundo, los críticos consideran que gran parte de ella se inscribe en un género paraliterario o de fabricación, más en una forma de entretenimiento que de arte. Uno de los críticos rumanos que han combatido el género policíaco (y no tanto la novela policíaca en sí) ha sido Camil Petrescu⁴⁷², el cual destaca negativamente el hecho de que pertenezca a una literatura sistematizada, es decir, que los autores de novelas policíacas sólo apliquen unos conocimientos técnicos para organizar el

⁴⁷² Camil Petrescu, 1894-1957, poeta, dramaturgo, prosista, filósofo, publicista; autor de Modalitatea și tehnica romanului polițist, en *Opinii și atitudini*, București, Editura pentru Literatură, 1962;

suspense, la intriga policíaca o el enigma, o para descifrar los móviles del crimen. Sin embargo, el verdadero escritor no sistematiza, sino que subordina el esquema técnico al proceso artístico. El crimen en sí y su desvelamiento, sin otras significaciones, no entran en la esfera de la literatura.

El aspecto técnico específico de carácter mecánico es también para Theodor Constantin, él mismo escritor de novelas policíaca, el principal culpable de que se excluya a este género de la esfera de la literatura, y se le considere un mero entretenimiento. En su opinión, el hecho de juzgar a la novela policíaca como una forma de entretenimiento se debe a que, aunque el autor presente la novela como un juego de la inteligencia más que como un texto cargado de significados, lo hace como un **puzzle**, cuyos personajes son marionetas que él maneja según reglas muy rígidas y una técnica hecha de elementos redundantes. Si el autor consigue reducir el papel de la técnica repetitiva sin romper las reglas del género, el resultado suele ser una novela más literaria. Si se atiene a la técnica mecánica, su valor literario es más bajo, con las consecuencias obvias para el género.

Veremos a lo largo de este capítulo la preocupación de muchos autores por el hecho de que se menosprecie en principio el género policíaco; veremos también opiniones de lectores, editores, críticos. Van a ser varias revistas que plantearán a todos ellos preguntas sobre el porqué del silencio de la crítica, el éxito entre los lectores, el papel de la narrativa policíaca, etc. Nos parece muy relevante este interés por entender un fenómeno tan difundido. Aunque no muchos críticos responderán a estas preguntas, algunos se preocupan por entenderlo.

Todos los autores de artículos que tratan del género policíaco insisten en un aspecto central: el hecho de que se le considere literatura de segunda mano por parte de la crítica y de gran parte de los lectores, a pesar de su enorme éxito entre el público. Al Dobrescu, autor de una serie de artículos recogidos bajo el título La aventura de la novela de aventuras, afirma en este sentido:

*Especialmente las personas con pretensiones de ser finos intelectuales se sacuden enérgicamente hasta de las suspicacias de posibles lecturas de esta clase, declarando su amor exclusivo por la literatura seria. [Leer literatura policiaca] aun por mero entretenimiento sería signo de gustos dudosos, de falta de preparación para la verdadera literatura, la Obra. En lo que a mí me concierne, soy de la opinión que existen – más allá de las variedades temáticas y estilísticas – sólo dos tipos de obras: buenas y malas.*⁴⁷³

En el primer artículo, Dobrescu plantea una cuestión muy importante: ¿por qué ningún crítico mira de vez en cuando hacia este género? El desinterés de la crítica es incomprensible ya que, aunque se diera el caso de no haber ninguna obra más o menos lograda, los críticos deberían estudiar el género para explicar por qué tiene tanto éxito y es devorado literalmente por lectores de todas las categorías sociales. Por esta razón, Dobrescu se propone abrir una sección en la revista CRONICA que examine las apariciones editoriales del género policiaco, y que use la misma medida que se emplea con la literatura “seria”: dando la bienvenida a los trabajos logrados y diciendo un no rotundo a las chapuzas. Su propósito es contribuir a la rehabilitación del género. La serie está compuesta por ocho artículos, que tratarán de diferentes aspectos de la novela policiaca: **Argument (Argumento)**, es la introducción de la serie, donde el autor explica su intención; **Detectivul cel mintos (El detective sesudo)**, se concentra en la figura del personaje central, el investigador y la necesidad de ser creíble a la hora de crear este personaje, pero también a su adversario; **Oh, femeile! (¡Ay!, las mujeres)** trata de los posibles papeles que desempeñan las mujeres en la novela policiaca; **Delictul perfect (El delito perfecto)** se fija en la maestría de los autores para imaginar un buen punto de partida en la trama, es decir, un delito creíble, que dé pie a una investigación bien construida; **Când totu-i întâmplare I, II (Cuando todo es casualidad I y II)** se fijan más bien en los errores de construcción, en

⁴⁷³ Al Dobrescu: Argument, primer artículo de la serie Aventura romanului de aventuri, en CRONICA, 20, nr. 20, 17 mai, 1985, p.7.

el hecho de que los autores tienden a abusar de las casualidades que ayudan en exceso a los detectives a resolver los casos. En el siguiente artículo, **Un filozof (și grămătic)... de ocazie (Un filósofo (y gramático)... de circunstancia)** Dobrescu repasa una novela policíaca, fijándose en lo absurdo de las fórmulas, del modo de expresarse del autor. El último, titulado **Idiomul politist (La germanía policíaca)**, habla de la existencia de una lengua diferente, que sólo tiene en común con el rumano el vocabulario, pero con una gramática totalmente diferente. Es la “explicación” de Dobrescu para esclarecer el porqué de tantas novelas mal escritas.

De manera muy original, en el segundo artículo Dobrescu compara el “cuento policíaco” con el “cuento popular” ya que, en su opinión, al comienzo de muchas novelas, el detective parece falto de las cualidades necesarias para esclarecer el enigma, de hecho, el lector se pregunta por qué el autor no ha buscado a alguien más apropiado para el caso. De la misma manera, en los cuentos populares rumanos, uno de los personajes más admirados, el hijo pequeño del rey, es el que consigue alcanzar los retos más difíciles, los que sus hermanos mayores, unánimemente considerados superiores, no consiguen. En este sentido, el cuento popular, clásico y su versión moderna nos enseñan que las habilidades especiales no se suelen ver a primera vista, sino que se ocultan bajo las apariencias más comunes y sólo surgen cuando las circunstancias lo exigen.

*El cuento policíaco es, al igual que su predecesor que nos ha alegrado la infancia, la expresión de la aspiración jamás cumplida, de conseguir una justa jerarquía de los valores.*⁴⁷⁴

En el tercer artículo, Dobrescu comenta que, tradicionalmente, los detectives eran siempre hombres, aun cuando los creaba una mujer, es decir, cuando se trataba de mujeres autores del género. Seguidamente, se plantea la pregunta: ¿qué hacía la mujer?, ¿qué papel podía tener?

⁴⁷⁴ Al Dobrescu: Detectivul cel mintos, segundo artículo de la serie Aventura romanului de aventuri, en Cronica, 20, no. 20, 17 mai, 1985, p.7

*Digamos que menos el papel del detective, todos los demás estaban a su disposición. Podía, por lo tanto, agradar los pocos momentos de respiro del hombre entre medias de dos casos, podía también darle la matraca por sus repetidas ausencias del domicilio conyugal bajo el pretexto de las misiones; podía también ser la víctima, la autora o la instigadora de los delitos. Podía hacer cualquier cosa, pero esclarecer el misterio, no. Esto es así hasta que un día, cansado, decepcionado por encontrarse en un callejón sin salida en la investigación, el hombre se le confiesa y, aún más, le expone en detalle la situación del caso. La mujer, tras reflexionar un rato, le sugiere el camino hacia la solución. ¡Ay!, si el detective no hubiera mostrado su debilidad, si no se hubiera saltado las normas referentes al sigilo profesional, no habríamos sido testigos de los numerosos e importantes cambios de nuestra narrativa policiaca.*⁴⁷⁵

Dobrescu ejemplifica su teoría con dos mujeres detective del género policiaco rumano: la comandante Minerva Tutovan (personaje de Rodica Ojog Braşoveanu, que ya hemos analizado en el capítulo anterior) y la capitana Andreiana Olteanu, protagonista de la novela **Anunţul de la mica publicitate (Leído en los anuncios clasificados)**⁴⁷⁶. Mientras que la comandante Tutovan tiene una forma de ser casi masculina en cuanto al aspecto, corte de pelo, forma de vestir, reacciones o dureza (“Su aspecto y comportamiento respiran virilidad y no feminidad”⁴⁷⁷), su colega es joven, casada, madre, muy atractiva, de hecho, en cierto modo, debe parte de sus logros profesionales a su físico, “que invita a confesiones”⁴⁷⁸.

Llegamos al cuarto artículo de la serie **La aventura de la novela de aventuras: El delito perfecto**. El autor empieza con consideraciones generales sobre el papel central del delito en la narrativa detectivesca,

⁴⁷⁵ Al Dobrescu: *Ah, Femeile!*, Op.cit., p.7.

⁴⁷⁶ Autora Ioana Dimitrescu, mencionada en el Anexo 2;

⁴⁷⁷ Al Dobrescu: *Ah, Femeile!*, tercer artículo de la serie *Aventura romanului de aventuri*, en *Cronica*, 20, no. 22, 31 mai, 1985, p.7

⁴⁷⁸ Al Dobrescu: *Ah, Femeile!*, Op.cit., p.7.

insistiendo en el hecho de que la existencia de un delito perfecto (sueño de cualquier delincuente) contradeciría la moral misma del género, que requiere el castigo del culpable. Dobrescu se pregunta:

*¿Qué conclusión han sacado de todo ello nuestros autores de novelas policíacas? Puesto que la victoria tiene que ser del detective, ¿por qué no facilitarle el trabajo, enfrentándolo a enigmas fáciles de resolver? ¿Para qué le van a complicar la existencia con casos enredados, para qué le van a agotar con investigaciones difíciles? Un criminal descuidado, un ladrón inepto, o un espía diletante son siempre sus favoritos. Pero sus señorías los autores se olvidan de un detalle: la victoria del detective es tanto más valiosa cuanto más fuerte es su adversario.*⁴⁷⁹

Dobrescu compara una vez más la narrativa policíaca con los cuentos populares, cuando afirma que si al siempre vencedor Príncipe Azul⁴⁸⁰ se le enfrenta con un dragón⁴⁸¹ torpe, él tampoco se libra de ser tocado por el ala del ridículo. El dragón de los cuentos es fuerte, el Barbilampiño⁴⁸² es inteligente, la Bruja⁴⁸³ es astuta y tiene poderes sobrenaturales, entonces ¿por qué la idea de que sus correspondientes modernos tengan que ser reclutados de entre los retrasados?

Los dos artículos siguientes, **Cuando todo es casualidad I y II**, vemos el papel nefasto del uso excesivo de la casualidad en la investigación. Eso hace que la trama sea muy poco creíble: demasiados encuentros fortuitos, conversaciones que se oyen accidentalmente, objetos que aparecen cuando más se los necesita, etc. Haciendo referencia a la novela ya mencionada, **Leído en los anuncios clasificados**, Dobrescu critica también otro aspecto: se mezclan no uno, sino tres enigmas que la capitana resuelve, lo cual es demasiado. Pero el artículo más crítico de todos es, sin duda, el siguiente, **Un**

⁴⁷⁹ Al Dobrescu: Delictul perfect, cuarto artículo de la serie Aventura romanului de aventuri, en Cronica, 20, no. 23, 7 iunie, 1985, p.7

⁴⁸⁰ El Príncipe Azul, Făt Frumos, personaje recurrente en los cuentos populares rumanos;

⁴⁸¹ El dragón (zmeu), el adversario del Príncipe Azul;

⁴⁸² Barbilampiño, Spânul, personaje del cuento Harap Alb de Ion Creanga.

⁴⁸³ Baba Cloanța, también personaje de los cuentos populares.

filósofo (y gramático)... de circunstancia, donde carga contra las pretensiones del autor de **Un manuscris de ocazie (Un manuscrito de circunstancia)**⁴⁸⁴ de expresar profundos pensamientos, cuando en el fondo no tiene ni los mínimos conocimientos de lengua para escribir correctamente.

Después de reflexionar intensamente sobre la relación que hay entre regla y excepción, su señoría el autor se apresura a poner a nuestra disposición sus conclusiones personales. “Lo normal no necesita ser demostrado, es axiomático”. ¡Hay que ver! “¿Y las preguntas?” Pues bien, “las preguntas nacen en el protonormal, en su zona de confusión y comienzo, allá donde empiezan las dudas...” ¡Tendrá que admitirlo, a usted no se le habría ocurrido algo así! ¡Sobre todo lo de “protonormal”! ¿Y lo de las dudas? Con las dudas tampoco se puede bromear. Las dudas “acompañan lo normal como una sombra”, pero sólo hasta que “son dispersadas por las explicaciones, dejando lo normal que respire solo...”⁴⁸⁵

En **La germanía policiaca**, el último artículo de la serie, el autor carga contra el lenguaje artificial, antinatural que usan muchos autores. Eso hace que la novela policiaca, a pesar de la existencia de numerosas obras bien escritas, sea considerada inferior. La explicación que encuentra es:

Hace casi una semana que me concome una duda: ¿serán realmente tan mal escritas numerosas novelas policiacas? La prisa me había hecho responder que sí. Pero al analizar más detenidamente las cosas, ya no estoy tan seguro. En el fondo, el único hecho incontestable es que sus autores no respetan demasiado las reglas de la gramática rumana. En realidad no las respetan en absoluto [...] Dada la multitud de incumplimientos, de todos los tiempos y en todas las áreas, la idea de una lengua diferente, que tiene en común con el rumano sólo el vocabulario (y éste tampoco integralmente), pero con una estructura morfosintáctica fundamentalmente

⁴⁸⁴ Autor Florin Vasile Bratu, mencionado en el Anexo 2;

⁴⁸⁵ Al Dobrescu:, Un filósofo y un gramático... de circunstancia artículo de la serie Aventura romanului de aventuri, en Cronica, 20, no. 26, 28 iunie, 1985, p.7.

*diferente, se impone sola. Como no lleva todavía un nombre, la nombraré, para la simplificación de las referencias, la germania policiaca. No estoy en condiciones de ofrecer una descripción de todas las categorías gramaticales de la nueva lengua, atestada por ahora sólo como lengua escrita.*⁴⁸⁶

En una línea bastante cercana a la serie de Dobrescu, encontramos el artículo Romane polițiste (Novelas policiacas) firmado por Mircea Iorgulescu, quien habla del hecho de que la novela policiaca es parte de la vida cotidiana y de que al género no se le considera literatura. Por ello, se propone buscar las causas del descrédito. Empieza diciendo que las cualidades del género no se pueden ignorar y enumera algunas: el dinamismo, el predominio de la acción, la intriga apasionante, la sucesión de situaciones inesperadas, los finales impredecibles – pero siempre claros y felices -, el aspecto educativo (advertir e instruir sobre los peligros, especialmente cuando en los libros se parte de casos reales), etc.

... su virtuosidad no carece de propósito y la existencia de la tesis no es incompatible con el arte, mientras que muchos de los procedimientos de la literatura de entretenimiento se han cogido prestados de autores que no pertenecen de ninguna manera a la categoría de escritores de novelas policiacas. Las causas del descrédito se tienen que buscar en otro sitio. Debido al gran éxito y a la existencia de “reglas” relativamente fáciles de seguir a primera vista, de recetas, la novela policiaca da la misma sensación de facilidad que la letra de las canciones o la literatura infantil, y recluta a sus plumas de entre autores fracasados en otros géneros. No son las características de la especie las que la han llevado a ser desterrada de la literatura, sino la mediocridad de la mayoría de las composiciones de este tipo. Tras una inversión de términos, ser

⁴⁸⁶ Al Dobrescu: La germania policiaca, artículo de la serie Aventura romanului de aventuri, en Cronica, 20, no. 27, 5 iulie, 1985, p.7.

*autor de novelas policiacas ha llegado a ser equivalente, como poco, a mediocre.*⁴⁸⁷

A continuación, Iorgulescu expone situaciones increíbles, réplicas ridículas, descripciones pésimas, etc. Es interesante que entre los autores citados se encuentren algunos consagrados del género, a los que les reprocha algún que otro desliz. Así, por ejemplo, señala a Ion Ochinciuc quien, en su opinión pone en boca de un personaje patetismos de un perfecto ridículo: “¿Se creen acaso que no soy consciente? ¡Sé que soy robusta! ¡Pero no tengo complejos! ¡Las robustas también tenemos derecho a vivir! (En **Egreta violetă (La garceta violeta)**, Editorial Albatros 1972)”⁴⁸⁸. También hace referencia a Horia Tecuceanu quien, comenta, “compone en un estilo repleto de insanidades: “Tanto el uno como el otro habían perdido la noción del tiempo. Aunque la influencia del alcohol se había disipado por completo, la atracción mutua mantenía a la misma intensidad la magia que se había creado entre ellos. En un momento dado, Viorica levanta la cabeza del pecho de él y acariciándole la barbilla con su manita perfumada, dice con voz de niña consentida...” (En *El capitán Apostolescu interviene*, Ed. Dacia, 1971)”⁴⁸⁹

Tampoco se libra de la crítica la dama de la novela policiaca rumana, Rodica Ojog Braşoveanu, a quien Iorgulescu le reprocha una fantasía un tanto mecánica y el hecho de que recurre a veces a inverosimilitudes estridentes. Pone como ejemplo la novela **Espionaje en el monasterio**, donde encontramos un personaje que tiene el corazón en el lado derecho, algo que le resulta muy útil a la autora, ya que hasta el descubrimiento de este detalle anatómico, la mujer pasa por cadáver, al tener una aguja de hacer punto clavada en el lado izquierdo del pecho y al poseer, además, serios conocimientos de yoga, necesarios para entrar en un estado cataléptico.

A diferencia de los últimos críticos que hemos citado y que procuran distinguir entre las buenas y malas novelas, muchos son los que piensan que

⁴⁸⁷ Iorgulescu, Mircea: *Romane politiste*, en ROMÂNIA LITERARĂ, 6, nr. 17, 26 iunie 1973, p. 24;

⁴⁸⁸ Iorgulescu, Mircea: Op.cit., p. 24.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 24.

el género policíaco rumano es decepcionante, sin hacer diferencia entre los libros bien escritos y los menos logrados. En 1977, la revista Flacăra publica el artículo Mă cheamă Corina, uneori Lili, și vând muzică la ... Romanța⁴⁹⁰ (Me llamo Corina, a veces Lili, y vendo música en ... Romanța⁴⁹¹). El autor, Eugen Seceleanu, afirma que dará algunas opiniones sobre la novela policíaca actual, eso sí, con muy buen conocimiento de causa, puesto que se ha leído todo, o casi todo lo publicado en los últimos 20 años. Estaríamos hablando, pues, del período 1957-1977 aproximadamente. En primer lugar, Seceleanu se muestra muy decepcionado por las producciones autóctonas del género, ya que piensa que no tienen nada que ver ni con la realidad, ni tampoco con la literatura. Algunos de los aspectos negativos que menciona son la falta de credibilidad de los hechos, los estereotipos demasiado pronunciados a la hora de crear los personajes y las tramas, la superficialidad de los autores por creer que los lectores de este género carecen de cualquier tipo de pretensiones, etc.

*No pensamos que sea justo pretender una y otra vez, que espías con muchísima experiencia fallan de repente cuando, llegados a Rumanía, digamos a Carei⁴⁹², intentan robar secretos económicos que no son secretos en absoluto, es decir, son detalles que en muchos casos, los vecinos contarían sin problemas, por amistad. Y tampoco es justa la descripción sin discernimiento del oficial investigador. Éste suele ser aburrido, plano, gris, modesto y llevado por la rutina.*⁴⁹³

Otro elemento negativo recurrente que señala Seceleanu es la figura femenina que acompaña al oficial. Según él, en al menos cincuenta novelas policíacas rumanas la amada platónica del investigador trabaja en una tienda de discos, en la sección de música clásica. Habitualmente se llama Corina y su presencia en el libro, o en la vida del oficial de Milicia, no sólo no tiene

⁴⁹⁰ Seceleanu, Eugen: Mă cheamă Corina, uneori Lili, și vând muzică la ... Romanța, en FLACĂRA, 26, nr.33, 18 august 1977, p. 17.

⁴⁹¹ Romanța era el nombre más común de las tienda de música.

⁴⁹² Carei: ciudad en el noroeste de Rumanía de menos de 20.000 habitantes.

⁴⁹³ Seceleanu, Eugen: Op.cit., p. 17.

ninguna importancia, sino que en realidad está en contra de cualquier lógica. En cuanto a la actitud de los autores frente a los lectores, Seceleanu apunta que a éstos últimos se les trata como meros consumidores, ya que su papel en el esclarecimiento del enigma es nulo. Critica también el número excesivo de personajes, de líneas de investigación – algunas abandonadas sencilla y llanamente – y el ambiente de aburrimiento que lo cubre todo. En el mismo artículo Seceleanu pone ejemplos, a través de dos de los más importantes autores del género, de buena y mala literatura. La novela **Enigma en la buhardilla**, firmada por Rodica Ojog Braşoveanu, se caracteriza por una intriga perfectamente construida, por falta de esquematismo en los personajes, una escritura veloz, llena de humor y además es la única novela policíaca rumana donde un trabajador del Ministerio del Interior muere cumpliendo con su deber. Al otro polo, Seceleanu destaca **Mi querido Sherlock Holmes** de Haralamb Zincă, de la que reproduce unas citas y hace un pequeño comentario:

... Tres pasos me separan del coronel Donea y otros tantos de mi prometida. ¿Qué Hamlet? ¿Qué Romeo? ¿Dónde está el inmortal Will para mirar dentro de mi alma y descifrar mis dilemas? [...] Arranca... Me propongo llamarla esta misma noche. O mejor mañana por la mañana a Romanţa, donde conocí a Lili vendiendo... música. [...] Es el turno del hombre del maletín:

- Hemos procedido a levantarla. Ya ha sido usada... Según todas las probabilidades, la morfina ha sido probablemente inyectada con una jeringuilla.
- ¿Y la jeringuilla? pregunto yo, cada vez más alterado.
- No la hemos podido encontrar, aclara el procurador..."

He aquí lo "inventivo" que se muestra Haralamb Zincă. Según todas las probabilidades, hubo una jeringuilla (¡!!) y probablemente (la repetición nos pertenece) la morfina ha sido inyectada, y todos

*estos probablemente se apoyan ¿en qué? ¡En el único hecho demostrado: que no se ha encontrado la jeringuilla!*⁴⁹⁴

Miron Dragu también destaca algunos aspectos negativos en la construcción de ciertas novelas en su artículo Menirea educativă a literaturii de aventuri (La misión educativa de la novela de aventuras). Aunque el tema central de su artículo es el carácter ideológico de la novela de aventuras, en la que incluye a la novela policiaca, aspecto que veremos más adelante, hace referencia a ciertas novelas e historias cortas de algunos autores: Nicolae Mărgescu, I.D. Mușat o Theodor Constantin. En el caso de la historia titulada **Bătălia nevăzută** firmada por el primero de ellos, Dragu alaba la lograda construcción del personaje principal, el teniente Mircea Vigu, pero critica la historia de amor entre éste y la doctora Silvia Giuroiu, quien ayuda al oficial a esclarecer el enigma, de la que dice que está descrita “con torpeza, como si de un dramón se tratara, que mezcla la acción de la historia con pasajes dulzones.”⁴⁹⁵ Estos elementos de falso lirismo contrastan, según Dragu, con la descripción del personaje central, el joven teniente al que el nuevo régimen socio-político le ha abierto el camino hacia la educación, le ha ayudado a desarrollarse multilateralmente. Vigu muestra coraje, inteligencia y sangre fría cuando se enfrenta al enemigo (los espías enviados por una agencia occidental), pero el gran mérito de Mărgescu es el de haber creado un personaje verídico, ya que éste ni obra milagros, ni recurre a acciones artificiales, sino que todos sus logros son el resultado de esfuerzos continuados, de su inteligencia, del autocontrol o de la resistencia física. De hecho, observa Dragu, cuando estos límites verídicos son dejados de lado, el lector encuentra situaciones poco creíbles, como por ejemplo, el arresto de los dos espías, que se produce sin las más lejanas sugerencias por parte del autor de cuáles han sido los medios que han llevado al desenlace. Peor

⁴⁹⁴ Seceleanu, Eugen: Op.cit., p. 17.

⁴⁹⁵ Dragu, Miron: Menirea educativă a literaturii de aventuri, en SCÂNTEIA TINERETULUI, 16, nr. 3369, 15 martie 1960, pp. 3-4.

parada sale la novela **Misiunea H.S. (La misión H.S.)** de I.D. Mușat, en la cual la sensación de contrahecho, de imposible es más que evidente. Dragu menciona algunos de estos momentos, como el encuentro del personaje principal, On Bilt, con Hanellore, agente de la Gestapo, sin que ésta le reconozca, o en el episodio final, cuando hacen volar un camión lleno de fascistas. Difícil de creer que el conductor y su ayudante salten de la cabina, para salvar sus vidas, sin que los alemanes se percaten. También incide en los fallos en la construcción del protagonista, cuya evolución es a menudo contradictoria; no parece haber una relación entre su actitud inicial y los saltos que da, adquiriendo todo lo que le faltaba: agudeza, coraje, sangre fría, es decir, todas las cualidades combativas que parecían faltarle por completo al principio.

A continuación, Dragu se concentra sobre el elemento más importante que compone la imagen literaria de un libro: el valor artístico y que, por desgracia, falta en muchos de los libros que se publican.

*La prensa del partido ha mostrado, con razón, que una de las novelas en la que predomina esa nota vulgar, simple, muy cercana a la literatura decadente es “**Fiul lui Monte Cristo**” (El hijo de Monte Cristo) de Theodor Constantin. Los defectos de esta novela han sido ampliamente comentados en el estudio Eroi și conflicte în literatura pentru copii și tineret (Héroes y conflictos en la literatura para niños y jóvenes), publicado por el camarada N. Colțu en la revista *Lupta de clasă*, donde se muestra que en la evolución de los héroes de Constantin no son las acciones conscientes las que tienen un papel determinante, sino la casualidad.*⁴⁹⁶

Para concluir, Dragu subraya, una vez más, que la misión de la literatura para niños y jóvenes es la de contribuir en la formación moral y política de la nueva generación, de educarla en el espíritu de la devoción por la causa del socialismo, de crear ciudadanos valientes y agudos, atrevidos y perseverantes en la lucha de la vida. Por lo tanto, la responsabilidad de los escritores es más

⁴⁹⁶ Dragu, Miron: Op.cit., pp. 3-4.

obvia que nunca, sobre todo cuando su obra se dirige a unas personalidades en proceso de formación. Destaca, por último, el lenguaje repulsivo por su vulgaridad, imposible de tolerar en las páginas de una novela destinada para la juventud.

También se fija en el lenguaje violento que usan ciertos autores otro crítico, C. R. Constantinescu. En su artículo Aventuri dubioase în genul “minor” (Aventuras dudosas en género “menor”) afirma que hay dos aspectos que llaman poderosamente la atención. El primero es la violencia del lenguaje que es tal, que hace que los crímenes, timos o chantajes imaginados a lo largo de la trama parezcan sencillas e inofensivas figuras estilísticas. El segundo aspecto se refiere a la tendencia de numerosos autores de situar la sede del crimen en los ambientes artísticos, especialmente de los pintores. Según Constantinescu, aun sabiendo que nadie confunde la literatura con la realidad, o la novela con el artículo de opinión y por lo tanto, nadie ve en cada intelectual un posible delincuente,

Es extraño el empeño de muchos autores de falsificar el espíritu y el ambiente de un entorno, de ver en los pintores una especie de parásitos dudosos, en los médicos o abogados gente cínica y desengañada que oculta bajo la imagen de honorabilidad tremendos y pesados secretos, y ¡qué vamos a decir de los actores y las actrices! [...] Es extraño observar como de la pluma de ciertos escritores contemporáneos improvisados vuelven a nacer concepciones retrógradas propias del burgués rastrero del siglo XIX, quien veía en los artistas una humanidad mancillada y en la inteligencia de las personas cultivadas las premisas del crimen.⁴⁹⁷

Le llama la atención el hecho de que en la obra de ciertos autores la infracción abandona la zona de los instintos, de las relaciones promiscuas, de los hechos desgraciados, para anidar en la zona de la razón. Invita a los lectores a meditar seriamente sobre el hecho de que la novela policíaca tiene

⁴⁹⁷ Constantinescu, C. R: Aventuri dubioase în genul “minor”, en SCÂNTEIA TINERETULUI, 30, nr. 7705, 3 iunie 1974, pp. 1-2.

que ser en primer lugar literatura e insiste que la abdicación de los principios y rigores de la auténtica literatura no se puede justificar en nombre de la rentabilidad, como tampoco se puede ignorar la influencia nociva de esta producción subartística difundida en proporciones de masa.

Hay muchas voces muy críticas con el género policíaco rumano. Mihai Iovănel⁴⁹⁸, por ejemplo, considera que el miliciano rumano como personaje literario, no tiene nada de credibilidad. Esta situación se debe al hecho de que los dirigentes políticos habían encontrado el modo más eficiente de infundir la ideología, en forma de un género de amplio consumo. Por eso, en su opinión, la época de oro de la novela policíaca rumana ha sido el período comunista. El género se usaba para lavar el cerebro del público, al igual que hacían los soviéticos o los americanos. En el caso de Rumanía, la novela policíaca convertía en buenos a los policías y oficiales de la Securitate, presentándolos en situaciones heroicas, al tiempo que alentaba la delación y xenofobia, o por lo menos, la suspicacia hacia los extranjeros. Por otro lado, según Iovănel, también se encargaba de reescribir la historia, como en el caso de algunas novelas de Haralamb Zincă, y explotaba el mito de Rumanía como poseedora de un soft humano ultra competitivo, que continuamente ideaba invenciones envidiadas por todas las naciones del mundo. En oposición a la opinión de los propios autores del género, que se quejaban de la actuación de las editoriales, Iovănel considera que éstas prestaban todo el apoyo a la novela autóctona y argumenta su opinión con el gran número de colecciones especializadas en el género policíaco y de espionaje: la colección “Cutezătorii” de la editorial Tineretului, la colección “Aventura” de la editorial Albatros, “Scorpionul” de la editorial Dacia o “Sfinx” de la Editorial Militară, mientras que tan sólo una colección publicaba también títulos extranjeros: “Enigma”, de la Editorial Univers.

El hecho de que el género estuviera tan atado a sus héroes predilectos (las figuras más “simpáticas” del régimen) tiene como consecuencia su

⁴⁹⁸ Mihai Iovănel, *Când milițianul e erou de roman* (Cuando el miliciano es protagonista de la novela), 8 de febrero 2008 (<http://www.gandul.info/arta/cand-militianul-e-erou-de-roman-2371697>)

decaimiento después del cambio de la época de Ceaușescu. Pero, y a pesar de que el período posterior a 1989 no es objeto de este trabajo, cabe decir que, afortunadamente, las cosas están mejorando otra vez, gracias a la implicación y esfuerzo de algunos autores que han creado Romanian Crime Writers Club⁴⁹⁹ con el propósito de volver a atraer a los lectores a un género tan popular antaño y promover la novela thriller y de misterio autóctona.

Iovănel habla de las limitaciones a las que se enfrentaban los autores a la hora de crear a sus protagonistas, que no podían ser del tipo James Bond: bebedor no, mujeriego menos todavía, adicto a las drogas ni hablar – ¿qué quedaba de los rasgos clásicos del protagonista de novela policíaca? Poco, pero quedaba algo: joven, casado (o enamorado), con buen corazón, firme con los infractores y con grandes habilidades a la hora de leer las pistas. Como consecuencia, el detective se convierte en un retrato-robot.

Mihai Ungheanu, autor del artículo Ambiguitatea și echivocul formulei polițiste⁵⁰⁰ (La ambigüedad y el equívoco de la fórmula policíaca) plantea una cuestión interesante, muy poco común entre los críticos: en su opinión, el hecho de que la novela policíaca tienda a ser más literaria no es oportuno, como tampoco lo es el coger prestadas preocupaciones, problemáticas, o intereses propios de la literatura. En el fondo, lo que critica Ungheanu es la predilección de muchos autores de mezclar la fórmula policíaca con otras modalidades literarias y que resulta ser un mal matrimonio.

Por mucha virtuosidad que se usara en la combinación de la problemática no policíaca con la receta de la especie, se seguirá percibiendo el mal matrimonio. La trama policíaca tiende a pasar, sin excepción, de ser simple soporte, a ser meta en sí y a ensombrece todo lo demás.[...] Una buena novela policíaca es cuestión de técnica, no de sustancia. Un libro vivo, verdadero,

⁴⁹⁹ Asociación creada en 2010 bajo la presidencia de George Arion, cuyo propósito es promocionar a los autores rumanos del género dentro y fuera del país, animar a jóvenes talentos y atraerlos hacia el género, informar al público de las obras literarias del género de Rumanía y de otros países y acordar anualmente el premio “Misterioso”

⁵⁰⁰ Ungheanu, Mihai: Ambiguitatea și echivocul formulei polițiste, en CONTEMPORANUL, nr. 42, 16 octombrie 1970, p.2.

*actual es un libro de sustancia, en primer lugar, y después de virtuosidad.*⁵⁰¹

Ungheanu ejemplifica su teoría con algunas novelas: **Martorii (Los testigos)** de Mircea Ciobanu, **Ultimii (Los últimos)** de Bujor Nedelcovici, **F**, de D. R. Popescu o **Animale bolnave (Animales enfermos)** de Nicolae Breban. La primera novela es presentada como el expediente de una investigación judicial a raíz de una enigmática muerte, donde al lector se le desvelan los pasos de los investigadores. Pero, afirma Ungheanu, lo policíaco del libro es falso, ya que en el fondo se trata de una indagación moral y espiritual que se podía haber desarrollado sin la ostentosa máscara de lo policíaco. Además, añade, el autor no ha respetado las reglas del juego ya que las dos vertientes no sólo no fusionan, sino que la policíaca es abandonada por completo. En su opinión, **Los testigos** es mucho más y mucho menos que una novela policíaca. En cuanto a la novela **Los últimos** de Bujor Nedelcovici, Ungheanu considera que está dedicada a la capacidad de resistencia, altruismo y dignidad del ser humano y que los elementos policíacos son utilizados para subrayar la fuerza del protagonista, Petran, que no es el perseguidor, sino el perseguido. La habilidad de Nedelcovici de encajar el tema en el marco de lo policíaco es destacable, pero también discutible, ya que la novela es una falsa narración policíaca, cuyo desenlace (detectivesco) – la detención de Petran -, es un error. En la misma línea se refiere a **F**, novela firmada por D.R. Popescu, donde se conoce al culpable, pero no existen las pruebas necesarias para su castigo. Ungheanu se pregunta, de nuevo, si la construcción policíaca era verdaderamente necesaria, teniendo en cuenta la gravedad de los problemas sociales tratados en el libro. Admite que el autor narra una iniciativa justiciera - aspecto que comparte la especie policíaca, pero considera que es ésta una estructura demasiado estrecha para los significados sugeridos por Popescu.

La pregunta que se plantea es qué es lo que empuja a autores tan diferentes a escoger la fórmula policíaca como modalidad preferida, puesto que en los

⁵⁰¹ Ibid., p.2.

casos comentados esta elección no es necesaria por la sustancia del libro. La respuesta es el público:

*La facilidad de la especie no es un argumento, ya que la novela policiaca no representa la fórmula más sencilla. La problemática tratada por cada uno de los autores tampoco remite al género policiaco. La cuestión quedaría sin resolver si nos olvidáramos de la capacidad de seducción de la especie y su éxito entre el público. La adhesión a la fórmula policiaca es el signo de una mentalidad literaria que hace hincapié en la “sincronización”, aunque tardía, con diferentes modalidades literarias con éxito al público. Al escritor le interesa la reacción del lector, al que quiere ganárselo. El prosista rumano desea mostrar su destreza técnica y también el hecho de que está anclado en el presente.*⁵⁰²

Ungheanu concluye afirmando que en realidad las novelas mencionadas alcanzan un alto nivel de calidad cuando rompen los cortes del género policiaco y que gran parte de la prosa actual debería renunciar a la excelencia técnica para llegar a ser más auténtica. En el fondo, aunque reconoce el enorme éxito del género policiaco, Ungheanu no duda en encasillarlo como género menor.

En 1981 Petre Pintilie firma un artículo sobre la literatura de aventuras que nos parece muy interesante, bajo el título Contribuții românești (Contribuciones rumanas), en el que hace una breve presentación de la historia del género y habla de algunas características de la novela policiaca rumana, sin olvidarse de mencionar a los autores más ilustres.

Pintilie empieza afirmando que el género que aquí nos interesa apareció en Rumanía tarde, más precisamente entre las dos Guerras Mundiales, en los años 30 y 40, mucho después que en otros países. Las causas de este retraso son, según Pintilie las siguientes: la inexistencia de la gran ciudad, la jungla humana y el laberinto misterioso donde pueden darse encuentros fortuitos,

⁵⁰² Ungheanu, Mihai: Op.cit., p.2.

extrañas coincidencias, infinitas posibilidades de desapariciones, etc. Otra causa es que la novela policíaca no goza de éxito entre el público, quien disfruta todavía con las novelas de misterios (Eugène Sue, Frédéric Soulié, Paul Féval o Ponson de Terrail) o con las novelas de bandoleros autóctonas. Pintilie apunta que la primera novela de Conan Doyle traducida al rumano es en 1908 (**Otras aventuras de Sherlock Holmes**) y que es en los años 30-40 cuando se empieza a importar masivamente literatura policíaca, que se publica en colecciones especializadas en el género (Aventura, Enigma, Detectiv, Excentric-Club, Atlantic, Romanele captivante, Colecția celor 15 lei, etc.). En esta época de comienzo, las traducciones hechas de prisa sin mucha preocupación por lo artístico muestran la preocupación puramente comercial de las editoriales y no calan tanto entre el público más cultivado. Es en los mismos años cuando aparecen las primeras producciones autóctonas: **Kimonoul înstelat** -1932 y **Tengri** de Victor Eftimiu (las dos novelas policíacas, pero con pronunciados rasgos sensacionalistas) y la primera novela policíaca propiamente dicha, **Amândoi** de Liviu Rebreanu.

La verdadera literatura del género se desarrolla, al menos cuantitativamente a partir de los años 50, en el marco de la nueva sociedad socialista, hecho que dará a esta literatura un aspecto característico. A la par que los cambios sociales que se producen, también hay un amplio proceso de urbanización, las ciudades, y sobre todo la capital, crecen lo cual hace que se cumpla la primera condición mencionada al principio. En lo que se refiere a otra condición, la que une el destino de la novela policíaca a la existencia de las infracciones, Pintilie afirma que no es que se haya producido un auge del fenómeno delictivo en una sociedad que se basa en el orden e igualdad social, sino que, por el contrario, este fenómeno está en retroceso:

Pero en una sociedad que se encuentra en proceso de transformación, subsisten evidentemente las secuelas del pasado, o surgen inherentes contradicciones y desfases. También se manifiestan acciones hostiles desde fuera de las fronteras, en forma

de actos de sabotaje o espionaje, lo que explicaría el florecimiento de las novelas de contraespionaje.

*La problemática que asume la novela policíaca rumana contemporánea está relacionada con la solución de estos conflictos y fenómenos, en la perspectiva de una necesaria función instructiva y educativa, que se manifiesta a través de las técnicas y las posibilidades propias del género. Esta literatura reflejará la ética de la nueva sociedad y sus héroes, a diferencia de los detectives de las novelas policíacas occidentales, no actuarán en nombre de un espíritu justiciero abstracto y absoluto, sino en nombre de la Patria socialista y de sus leyes.*⁵⁰³

A continuación, Pintilie apunta a algunos aspectos que hacen que la novela policíaca rumana no haya alcanzado todavía un grado de desarrollo cualitativo proporcional con el cuantitativo. En primer lugar, destaca la falta de tradición, como también el prejuicio de considerar la literatura policíaca un género menor como factores que han menguado el interés de muchos escritores por esta especie. También señala a la existencia de malas producciones, que se sitúan claramente en lo paraliterario, en las cuales, por ejemplo, la figura del héroe está insuficientemente individualizada (sólo a través de tics de lenguaje y de rasgos físicos), o al menos realizada esquemáticamente (el joven oficial investigador que suele ser buen chico, aunque siempre demasiado precipitado, es tutelado por su jefe, siempre buen pedagogo). Según Pintilie, esta intencionalidad pedagógica resulta demasiado explícita, mientras que la aventura descrita es demasiado común y denota falta de fantasía. Por el otro lado, están los libros donde el enredo de la acción es exagerado, lo que lleva a una carga innecesaria de la fórmula. En otros casos, se dan episodios parasitarios, que resultan como pegados (en general, se trata de aventuras amorosas que complican inútilmente el conflicto), o explicaciones inverosímiles y forzadas.

⁵⁰³ Pintilie, Petre: Contribuții românești, en ORIZONT, 32, nr. 38, 25 sept. 1981, p. 5.

A pesar de los fallos que enumera, Pintilie está plenamente convencido de la existencia de novelas muy logradas, que consiguen consagrar el género en Rumanía. En esta élite entrarían, en su opinión, los siguientes autores: Theodor Constantin, Haralamb Zineă, Nicolae Mărgescu, Ion Ochinciuc, Tudor Popescu, Andrei Florin Ionescu, Rodica Ojog Braşoveanu, Horia Tecuceanu, Constantin Chiriţa, C. Bărbuceanu, Petre Sălcudeanu, etc. Pintilie destaca otro hecho interesante: la mayoría de las buenas novelas de los autores citados (y nosotros añadiríamos que no sólo de ellos) son novelas de espionaje, ya que esta especie permite desarrollos más espectaculares. Un caso especial sería el de Rodica Ojog Braşoveanu, cuyas novelas son siempre de deducción, incluso las de espionaje. Al final del artículo, Pintilie señala la aparición de algunas novelas policíacas paródicas (firmadas por Nicolae Paul Mihail y por Vlad Muşatescu) y de algunas obras teatrales con la misma temática.

Y, para cerrar el artículo y volviendo a lo mencionado anteriormente, sobre los prejuicios existentes en torno a este género, Pintilie dice:

*En pleno proceso de afirmación, la literatura rumana de género existe, incluso existe con fuerza. Nos queda por tener – como dice en algún momento Romulus Vulpesu – la valentía social de afirmar que una novela policíaca extranjera mala sea mala y que una novela policíaca rumana buena, sea buena.*⁵⁰⁴

Citamos también a Marian Popa que en su **Istoria literaturii române de azi pe mâine** destaca algunos de los principales rasgos distintivos de la novela policíaca rumana:

Un thriller maligno es imposible; el final negativo es indeseable, la victoria de la idea de estado debe ser indudable para el lector incluso antes de comprar el libro; se excluyen las escenas violentas, obscenas, las muertes espectaculares, las descripciones naturalistas de ambientes; se aceptan lo pintoresco y lo humorístico en la medida en que sirven para consolidar el efecto educativo. El punto de

⁵⁰⁴ Pintilie, Petre: Op.cit., p. 5.

*partida del delito se debe elegir cuidadosamente por sus determinaciones sociológicas, espaciales y temporales. No se pueden cometer crímenes a un nivel político superior, la delincuencia razonable caracteriza categorías humanas inciertas o desequilibradas socialmente, cuyas motivaciones se sitúan en un pasado anterior al socialista o en el extranjero, siempre capitalista.*⁵⁰⁵

Nos gustaría, llegados a este punto, citar a Petru Poantă, quien en un artículo llamado Formas literarias y contextos ideológicos dice lo siguiente:

*La instauración del socialismo significa, en una primera fase, una génesis también en la literatura. Aparece ahora el nuevo hombre, apropiado para un nuevo mundo. El mundo empieza justo en este punto y abarca un universo entero en movimiento. Por lógica, la literatura sigue e ilustra este proceso heroico y adopta este supuesto romántico-demiurgo, en un perfecto acorde con el mundo. La literatura entera se va volviendo épica, para demostrar así su carácter ilustrativo. Según Georg Lukács, al comienzo se crea un conglomerado épico de epopeya, cuyo valor esencial sigue siendo la moral de la ideología. En un proceso revolucionario, es lo primero que necesita el hombre, ya que la estética se adquiere más tarde. Lo estético implica, en el fondo, la idea de la inutilidad, de la disponibilidad no gastada.*⁵⁰⁶

En el apartado dedicado a Theodor Constantin en el capítulo anterior, mencionamos un par de reseñas escritas tras la publicación, en 1959, de su novela **El hijo de Monte Cristo**, donde se le criticaba la falta de mensaje ideológico. En este punto, nos gustaría citar a los dos autores (Radu Popescu y Radu Enescu), para entender mejor el clima que se vivía en el país. Los dos coinciden en el hecho de que la acción del libro ocurre en años de acerba

⁵⁰⁵ Marian Popa: Op.cit., p. 1017.

⁵⁰⁶ Petru Poantă, Forme literare și contexte ideologice en STEAUA, 22, nr. 3, 1971, p. 5.

lucha social en Rumanía, en el cambio de sistema político y no entienden por qué esta situación no se refleja en el devenir del protagonista.

[...] Casi enteramente, el cambio anímico que nos describe el autor consta en el proceso de aislamiento rápido y absoluto de este adolescente hacia el ambiente en el que vive. Su mundo interior, al igual que la perspectiva del mundo exterior, lo constituye la pasión que pone en vengar a su padre, una preocupación perfectamente loable, pero que no se puede transformar en el secreto de la personalidad humana en totalidad, en una barrera y en un muro impenetrable hacia el mundo exterior. [...] ¿Qué significa, en estas condiciones, la honestidad, la verdad, el patriotismo, valores que son más o menos a menudo, mencionados a lo largo de la historia? [...] Este niño, que conoce a todo tipo de individuos extraños, sospechosos, intérlopes, aventureros, ¿acaso no conoce a ningún obrero iluminado, a ningún intelectual honesto, a nadie que le abra los ojos sobre la vida, que le eche una mano en su patética misión, que le apoye en un camino áspero y lleno de peligros, mostrándole su tarea más importante, que no es la de encontrar a un asesino, sino de aprender a ver la lección de los dramas sangrientos cuyas víctimas eran los afectados por el régimen burgués? En estas condiciones, no es de asombrar que la pobre criatura experimente tantos fracasos, desde el punto de vista policíaco.

*Ésta es la tara principal del libro de Theodor Constantin, y sólo si instala una auténtica y sólida base ideológica y moral, podrá hacer que su obra progrese.*⁵⁰⁷

El desarrollo de la personalidad del protagonista se tenía que haber seguido en dos direcciones, al final convergentes. La primera dirección sería el proceso de evolución del héroe desde la fantasía infantil, plagada de supersticiones, creencias en fuerzas ocultas, sobrenaturales, hacia el pensamiento racional y lúcido. [...] Este

⁵⁰⁷ Popescu, Radu: Th. Constantin: Fiul lui Monte Cristo, Op.cit., p.3.

proceso de maduración individual ha sido descrito con mucha habilidad psicológica, aunque – otro aspecto negativo – el esclarecimiento del misterio no se debe tanto a los esfuerzos del protagonista, sino más bien al caprichoso juego de la casualidad. Pero cuando se trata de la presentación del proceso de maduración en el plano social, el autor se muestra totalmente deficitario. El éxito de la lucha de Ducu contra las fuerzas oscuras, criminales, que lo rodean debía de resultar del camino del héroe desde su soledad abrumadora y egoísta hacia la solidaridad humana. [...] Hijo de un barrio obrero, Ducu se desarrolla independientemente de la clase obrera, haciendo caso omiso de ella. Sólo tiene una vida interior rica, pero no participa en la vida social, en sus inquietudes y conflictos. [...] Ducu es, psicológicamente hablando, una excepción. Históricamente, la acción de la novela transcurre en un período de tiempo en el que en nuestro país se suceden tres dictaduras de derecha, cuando la humanidad se ve arrojada en las convulsiones de la masacre mundial más atroz, y cuando los conflictos sociales llegan a alcanzar una intensidad descomunal. Nada de todo esto se refleja en las páginas de la novela, en la conciencia de su héroe.

Desde luego, nuestra nueva novela de aventuras debe comprender un rico activo humano, para satisfacer las metas educativas que le corresponden. Por ello, no puede reducirse a contar una acción pura, gratuita. La novela de aventuras en la literatura realista-socialista debe tener un contenido social, difundir valores morales, inculcarlos, por medio de una acción palpitante, en la conciencia de los jóvenes. Por lo tanto, debe contener algo más que hechos folletinescos y cadenas de crímenes.⁵⁰⁸

A pesar de la opinión general de que a la literatura policiaca no se le da ninguna importancia, se aprecia, no obstante, cierta preocupación por parte de los autores y de algunas revistas literarias o periódicos. Se empiezan a

⁵⁰⁸ Enescu, Radu: Op.cit., p. 2.

organizar mesas redondas y coloquios para debatir los problemas del género, o su recepción por parte del público y de la crítica. Ya en el 1966 se organiza un coloquio⁵⁰⁹ en el que toman parte varios escritores y donde se plantean una serie de preguntas: 1. ¿Se puede hablar hoy de una novela rumana de aventuras? Si se puede, ¿cuál es su singularidad?, 2. ¿Consideran ustedes la novela policiaca como una especie aparte? ¿Hacen diferencia entre la novela de aventuras y la novela policiaca?, 3. ¿Qué papel tiene el sensacionalismo, lo inesperado en una literatura como la que estamos comentando?, 4. ¿Dentro de este género, cuáles son los libros más logrados y los menos logrados que se han publicado en los últimos años en nuestro país? ¿Cómo ayuda la crítica al desarrollo de la literatura de aventuras? Algunas de las preguntas son de especial interés, ya que veremos que resurgen con el paso del tiempo. También hay que reconocer que los temas planteados son importantes, ya que van al fondo de la cuestión.

La mayoría de los autores presentes coinciden en que es muy pronto para poder hablar de una “escuela” de novela rumana de aventuras⁵¹⁰ (Nicolae Mărgescu, Ion Hobana, o Dragoș Vicol), aunque algunos matizarán esta afirmación: Dragoș Vicol, por ejemplo, considera que, a pesar de no poder hablar de una novela rumana de aventuras, se puede hablar de la aparición de libros muy valiosos que, con mucha certeza, abrirán el camino hacia ella. Lo mismo opina Ion Hobana, que habla de las “direcciones” del proceso de constitución de la novela de aventuras como género específico:

Primero atraemos a la órbita de la literatura de aventuras a escritores ya consagrados en otros terrenos (Constantin Chiriță, Vladimir Colin, Ștefan Luca, Leonida Neamțu, Radu Tudoran, Dragoș Vicol). Luego formamos un grupo de escritores especializados (Theodor Constantin, Nicolae Mărgescu, Tudor Popescu, Haralamb Zincă). Como un rasgo de las dos categorías,

⁵⁰⁹ Colocviul nostru despre romanul de aventuri, polițist, ficțiune, en TRIBUNA, 10, nr. 20, 19 mai 1966, p. 3.

⁵¹⁰ Si pensamos que la novela de espionaje y policiaca aparece en Rumanía sólo después de la instauración del comunismo, es decir, después de concluir la Segunda Guerra Mundial, estamos, en el fondo, hablando de un período muy corto, de unos treinta años.

mentenar la búsqueda de unos caminos, menos andados, el alejarse de los esquemas clásicos, cuyo uso abusivo ha llevado a la aparición de los calumniados patrones. No creo que se pueda hablar todavía de una especificidad de la literatura rumana de aventuras – excepto quizás en lo que se refiere a los rasgos que la diferencian del papelero burgués (véase la mayoría de los trabajos publicados en la “Colecția celor 15 lei” (La colección de los 15 lei), “Romanele captivante” (Las novelas cautivadoras), etc., antes de la guerra. Pero ésta es la diferencia natural entre una literatura que persigue las metas nobles concentradas en el concepto de educación comunista, y otra, que tiende a otras cosas...⁵¹¹

Tudor Popescu, quien también opina que es muy pronto para hablar de la especificidad en la literatura rumana de aventuras a pesar de los pasos importantes que se han dado, hace la siguiente aclaración:

A menudo, por confusión, se toman por rasgos específicos de la novela rumana de aventuras aquellos rasgos adquiridos en el nuevo contexto social: las nuevas metas del investigador, el héroe colectivo, el acercamiento entre la población y el investigador, etc. Todos éstos son, en realidad, rasgos específicos de la novela de aventuras en todos los países socialistas.⁵¹²

En cuanto a la segunda pregunta, hay autores que no hacen diferencia alguna entre la novela de aventuras y la policíaca, otro que habla más sobre las semejanzas que sobre las diferencias y, por último, otros que las consideran géneros diferentes. Vicol, por ejemplo, no hace diferencia entre los dos porque, según él,

tanto el uno como el otro deben poner en circulación héroes temerarios, inteligentes, generosos, que sean queridos por los lectores; tanto el uno como el otro deben promover ideas educativas, sentimientos nobles, deben abogar, para las más

⁵¹¹ Colocviul nostru despre romanul de aventuri, polițist, ficțiune, Op.cit., p. 3.

⁵¹² Ibid., p. 3.

*exquisitas virtudes morales. Tanto el uno como el otro debe cautivar y apasionar al lector; tanto el uno como el otro pretenden tener una estructura específica, tanto el uno como el otro se debe escribir con seriedad y arte, como se escribe cualquier libro.*⁵¹³

Para Tudor Popescu, la situación es totalmente opuesta, ya que se trata de géneros diferentes, cada uno con sus reglas y leyes, a pesar de las frecuentes confusiones. De hecho, Popescu habla de diferencias fundamentales de estructura y de procedimientos. Nos gustaría reproducir la diferenciación que hace, aunque la cita sea un poco larga:

*La novela de aventuras es, por lo general, una literatura del espacio, de los meridianos lejanos, de las geografías desconocidas. ¿Significa eso que no se pueden escribir libros interesantes de aventuras que transcurran más cerca de nosotros? No necesariamente, pero el autor elige en este caso un medio desconocido para el lector que, aun estando cerca, le resulte lejano. No es casualidad el que la acción de la novela de aventuras ocurra en cuevas, sobre cimas de montañas, en el delta, etc., lugares poco accesibles para el lector. Creo que un problema de nuestra novela de aventuras es que se ha autoinscrito en un perímetro único. Para mí, escribir novelas de aventuras que ocurren en otros meridianos no significa evasión. Creo que lo importante es quién se va a otros lugares y qué hace allí. En la lucha que libraré allí ¿tomarán parte las fuerzas del progreso, o no? Advierto que en ningún momento quiero decir que la vida de los geólogos o espeleólogos de nuestro país no pueda inspirar un libro de aventuras. Personalmente, voy a escribir un libro así. Pero no nos olvidemos que nuestros héroes son hoy marineros, ingenieros y técnicos que han ido a muchos países del mundo, lo que le da a la novela rumana de aventuras la posibilidad de pasearse por todo el globo.*⁵¹⁴

⁵¹³ Ibid., p. 3.

⁵¹⁴ Colocviul nostru despre romanul de aventuri, politist fictiune, Op.cit., p. 3.

Sin querer entrar en definiciones y delimitaciones, Leonida Neamțu afirma que la literatura policiaca es, muchas veces también de aventura; otras veces carece de ella. Pero para él, lo más importante es que el ambiente de aventura y la intriga policiaca están en libros que no entran en ninguna de las dos categorías y que a veces, esa semilla de acción o detección corona el carácter complejo de la obra. Añade que en la época moderna la prosa policiaca y de aventuras se ha convertido en un género literario independiente, a pesar de los aspectos comerciales y las malas imitaciones, que han creado una subliteratura policiaca y de aventuras.

Nicolae Mărgescu cree que se puede considerar la novela policiaca como una especie aparte en la medida en la que se puede hablar, como especies distintas, de la novela social, de costumbres, de época, la novela filosófica, la fantástica, etc. Según él, podría ser una especie distinta, que se propone investigar la realidad desde un ángulo propio, no menos agudo y eficaz que las demás especies. Este tipo de novela se diferenciaría de las demás por la técnica de la composición, por la dinámica de encadenar los episodios, por la naturaleza del conflicto, por los elementos que ayudan a crear a los personajes.

En cuanto a la tercera pregunta, ¿Qué papel tiene el sensacionalismo, lo inesperado en una literatura como la que estamos comentando?, Tudor Popescu y Leonida Neamțu coinciden en resaltar la importancia del sensacionalismo en el género que analizan, aunque para el último, no es esencial. Para Dragoș Vicol, sin el elemento sensacionalista, la literatura de aventuras no sería lo que es. No obstante, considera que el área de lo imprevisto es demasiado restringida en la concepción de algunos autores, que nos plantean una única pregunta: ¿quién?, cuando resultaría muy interesante, aun sabiendo quién, intentar buscar respuesta a otros interrogantes: ¿cómo? o ¿por qué?.

En la opinión de Nicolae Mărgescu, la formulación misma de la pregunta es sintomática, puesto que el concepto de sensacionalista tiene un significado peyorativo. Pero, más allá de esta observación, comenta:

*La vida misma es “sensacionalista” en cualquier lugar y en cualquier momento, más todavía en una sociedad que experimenta una rápida transformación. Toda la literatura tiene como objetivo registrar lo sensacional de la vida. Si en la literatura de aventuras lo sensacional es predominante, eso se debe a su técnica específica, que suele eliminar los espacios entre un suceso y otro, evitando las digresiones. La literatura de misterio es inconcebible sin el elemento sensacional, pero en lo que a mí me concierne, prefiero, como lector y como autor, la novela que contiene sólo un punto de partida sensacional (pero repleto de una profunda impresión artística y, si no les importa, filosófica), seguido de un minucioso, rigurosamente lógico análisis de los datos implicados. No me complacen las novelas con resultados espectaculares y disparos en la noche: demasiado ruido para nada... Un único disparo me vale, pero que me permita revivir un drama profundamente humano.*⁵¹⁵

Llegamos a la cuarta y última pregunta, que trata de los libros más logrados del género en los últimos años en Rumanía y de la manera en la que la crítica apoya el desarrollo del género. Los títulos mencionados por los autores como sus favoritos son: **Toate pânzele sus** de Radu Tudoran, **Ultima aventură** y **Ecuatia cu trei necunoscute** de Tudor Popescu, **La miezul nopții va cădea o stea** y **Fiul lui Monte-Cristo** de Theodor Constantin, la serie **Cireșarii** y **Trandafirul alb** de Constantin Chiriță, **Omul de la ora 13** de Dragoș Vicol y la novela corta **Maiorul și moartea** de Ion Băieșu en el caso de Nicolae Mărgescu; para Ion Hobana, destacables son **Cireșarii** de Constantin Chiriță, **Întoarcerea Pescărușului** de Vladimir Colin, **La miezul nopții va cădea o stea** de Theodor Constantin, **Ultima aventură** de Tudor Popescu, **Toate pânzele sus** de Radu Tudoran, **Salcia supărată** de Ștefan Luca, **Cercul**

⁵¹⁵ Colocviul nostru despre romanul de aventuri, polițist, ficțiune, Op.cit., p. 3.

magic de Nicolae Mărgescu y **Toporul de argint** de Leonida Neamțu. Tudor Popescu únicamente observa que se han publicado libros logrados y otros menos logrados, sin mencionar ningún nombre, mientras que Leonida Neamțu cita algunos nombres, sin referirse a los títulos (Radu Tudoran, Nicolae Mărgescu, Ion Hobana, Tudor Popescu, Constantin Chiriță, Haralamb Yincă, Theodor Constantin). En lo que coinciden los cinco es la poca ayuda que presta la crítica al género. En palabras de Leonida Neamțu, los críticos son gente seria, que no lee novelas policíacas, más que a escondidas. Según Dragoș Vicol, con muy pocas excepciones, la crítica literaria se ha mantenido muy reservada hacia un género tan exitoso entre el público, cosa que debería cambiar cuanto antes. De hecho, la mayoría de los autores presentes creen que, aunque de manera insuficiente, la crítica empieza a prestar cierta atención a la novela policíaca, un comienzo muy tímido, pero bienvenido. En el mismo año, 1966, se había publicado la novela de Nicolae Mărgescu, **Cercul magic**, hecho señalado por Aurel Martin y Al. Căprariu. Mărgescu les agradece el interés, tanto por las observaciones pertinentes, como por el gesto en sí, puesto que a menudo, “al escribir sobre un libro de aventuras, los críticos se sienten obligados a disculparse de antemano, como si, al tomarlo en cuenta, mancillaran el sagrado altar de la profesión de crítica literaria...”⁵¹⁶. También Ion Hobana resalta la aparición de alguna crónica reciente (Al. Căprariu, G. Dimisianu o S. Movileanu), pero echa de menos críticas más especializadas, críticos que conozcan los problemas específicos del género antes de cargar contra él.

A continuación profundizaremos más en los aspectos que les preocupaban a los autores de novelas y, no en último lugar, cómo era recibida esta literatura por los órganos de seguridad del estado reflejados en ella, la Milicia y la Securitate. En este sentido, reproduciremos primero parte de una mesa redonda organizada por la revista Pentru Patrie, la publicación de las fuerzas de seguridad. Organizada en noviembre de 1972, contó con la presencia de escritores del género, oficiales del Ministerio del Interior y representantes de

⁵¹⁶ Colocviul nostru despre romanul de aventuri, politist, ficțiune, Op.cit., p. 3.

editoriales especializadas en el género, ya que ningún crítico literario aceptó la invitación. Entre los aspectos debatidos, destacaríamos los siguientes: ¿es la literatura policíaca y de espionaje sólo entretenimiento?, fantasía frente a la realidad, ¿por qué calla la crítica literaria? las editoriales y el listón de la exigencia y basta de malos libros. Según se puede ver, había una preocupación real por la situación de la literatura policíaca y de espionaje, ya que su papel educativo se percibía como muy importante. En realidad, el moderador de la mesa dice en la introducción:

La literatura con temática de Securitate y Milicia experimenta un desarrollo cada vez mayor. Más y más autores prueban suerte en este campo, dando a nuestra literatura libros de cierto valor. También significativo es que un número cada vez mayor de lectores, de todas las edades, se sienten atraídos por esta literatura.

*Parte integrante de nuestra literatura, los libros con temática de Securitate y Milicia pueden y deben contribuir cada vez más en la formación del nuevo hombre, constructor de la sociedad socialista multilateralmente desarrollada.*⁵¹⁷

Es, probablemente, la clave del interés por parte de las instituciones por el género. En el caso de los lectores, imaginamos que el interés se debía a otros factores, más relacionados con el entretenimiento, el placer de resolver misterios, disfrutar un libro bien escrito (cuando se daba el caso), sin dar, por lo menos conscientemente, importancia al mensaje educativo, lo cual no quiere decir que éste no calara.

También al carácter educativo del género policíaco y de espionaje se refiere el autor Stelian Sârbu, quien dice:

El trabajo del empleado del Ministerio del Interior es un trabajo político con implicaciones sociales y por consiguiente, esta literatura debe reflejar la actividad del oficial de la Milicia o de la

⁵¹⁷ Ganea, Valeriu: Literatura politistă și de spionaj, virtualități, potente, perspective, în PENTRU PATRIE, 24, nr 11, noiembrie 1972, p. 5.

*Securitate como actividad política, desarrollada en las condiciones concretas de nuestra realidad. El amplio círculo de lectores aumenta las responsabilidades del escritor, del editor. Se trata, en el fondo, de la contribución que cada uno debe hacer para ofrecer trabajos con un fuerte mensaje educativo.*⁵¹⁸

De hecho, la mayoría de las personas presentes hacen referencia a la importancia de la literatura en la educación de los lectores: “La literatura policiaca es una literatura que refleja el rostro del comunista que tiene *ciertas* misiones por cumplir”⁵¹⁹ (Petre Luscalov, autor); “Nosotros, los escritores del género, tenemos la obligación social y política de llevar al corazón del lector la figura luminosa del oficial de la Milicia o de la Securitate. En este sentido, abogaré por la literatura policiaca no ficcional”⁵²⁰ (Ion Ochinciuc, autor); “No me imagino una literatura policiaca donde los héroes no se sientan animados por un ideal social”⁵²¹ (Aurel Mihale, autor). Fijémonos hasta qué punto es importante el aspecto ideológico, si aparecen referencias sobre la literatura policiaca incluso en los documentos del partido. “Los documentos del partido del año pasado, del mes de julio, me han dado la certeza, entre otras cosas, que se va a poner fin a la irresponsabilidad que se percibe a veces, en la novela policiaca. Y eso era necesario, puesto que no nos puede dar igual qué es lo que le ofrecemos a nuestro lector.”⁵²² (Petru Vârlan, autor). Volveremos al asunto de los documentos del partido y al funcionamiento de la censura un poco más adelante, puesto que nos parece un aspecto de una importancia vital en el desarrollo y las limitaciones del género.

La propuesta de Ochinciuc, su preferencia por la literatura policiaca inspirada en la realidad nos lleva a otro tema tratado, el de la realidad frente a la ficción. Nos gustaría empezar por la intervención de Roland Vasilievici,

⁵¹⁸ Ibid., p. 5.

⁵¹⁹ Ganea, Valeriu: Op.cit., p. 5.

⁵²⁰ Ibid., p. 7.

⁵²¹ Ibid., p. 7.

⁵²² Ibid., p. 7.

asistente en la mesa redonda como representante del Ministerio del Interior y como lector:

La novela policíaca es muy querida. Se lo digo en calidad de lector. Son especialmente los jóvenes los que leen muchos de estos libros y no nos puede dejar indiferentes el modo en el cual se usa esta palanca para su educación. Como profesional, les puedo decir que el infractor, el espía, no es en realidad una persona tenebrosa, con “x” vicios. No tiene nada en común con esa falsa imagen. Los infractores son gente muy hábil, que nos dan muchos quebraderos de cabeza.

*Otro problema: en los libros policíacos, todo llega a buen puerto, tras unos necesarios enredos. Pero las cosas son mucho más complicadas en la realidad. También tenemos fracasos, tenemos empleados que, tras grandes esfuerzos han caído enfermos. No hay muchos, claro está, pero también es un aspecto real. En muchas novelas se usa muy a menudo el revólver. La realidad es otra. Yo soy oficial desde hace muchos años, pero nunca he usado el revólver, aunque haya participado en muchas acciones operativas.*⁵²³

Las opiniones sobre la necesidad de que la literatura policíaca se base en la realidad o no son diferentes. Algunos opinan como el capitán anteriormente citado, que los autores deberían demostrar un profundo conocimiento del trabajo de los oficiales, otros consideran que no es necesario. Petre Luscalov, por ejemplo, opina que en las novelas policíacas se debería dar mucho menos importancia al crimen y resaltar más a la figura del oficial que lo descubre, sus cualidades, ya que se queja de que muchas novelas son ridículas si te fijas en cómo se presenta la actividad de los oficiales del Ministerio del Interior, muy alejada de la realidad. También propone que el Ministerio del Interior se implique más en los problemas de la literatura policíaca, prestando atención tanto a la realidad de los hechos, como al nivel artístico de las publicaciones.

⁵²³ Ganea, Valeriu: Op.cit., p. 7.

Otro autor, Nicolae Ștefănescu, oficial del Ministerio del Interior con el grado de coronel, contradice a su compañero, afirmando que un autor ni debe ni puede escribir según un reglamento, aunque eso no significa que tenga que estar en contradicción con la realidad. También subraya que el crimen es, al fin y al cabo, el fenómeno más grave que se puede dar y que si un libro deja claro que no existe el crimen perfecto y que al criminal siempre se le descubre, antes o después, ha hecho algo muy importante. Otro autor presente, Dragoș Vicol, insistiendo en la necesidad de guardar la cercanía entre la prosa policíaca y la realidad, plantea la siguiente idea:

Estoy pensando en lo interesante que sería una novela donde todo terminara con un fracaso. Es decir, dejar flotar la idea de que la solución llegará más tarde, en otra ocasión. Por lo general, nuestras novelas de aventuras comienzan con gente que está empezando en la profesión y que, obviamente, tiene fracasos. Las cosas mejoran con el tiempo, el principiante va ganando experiencia, su mentor, un oficial más entrado en años, interviene, etc, etc, etcétera. ¿Por qué no escribir sobre un maestro en su profesión, un oficial inteligente, preparado, con años de experiencia, que falla en la solución del caso, precisamente porque tiene que enfrentarse a un infractor muy hábil? Justamente de este choque de fuerzas destacarán tanto el aspecto espectacular de la novela, como la figura del oficial, el prototipo de héroe positivo.⁵²⁴

Dos de los autores participantes en la mesa redonda descartan esta idea: Ion Aramă, quien recuerda que la primera ley de un libro policíaco es que tenga un final feliz (“Nunca el mal vence al bien. En un libro policíaco, el policía tiene que salir vencedor, mientras que el infractor tiene que recibir su castigo”⁵²⁵), e Ion Ochinciuc, que afirma: “La novela policíaca es una ecuación que el escritor debe resolver. Por lo tanto, no puedo apoyar un libro que describa un fracaso. El lector quiere tener al final de la novela un

⁵²⁴ Ganea, Valeriu: Op.cit., p. 6.

⁵²⁵ Ibid., p. 6.

sentimiento de satisfacción, y el escritor no le puede negar este comprensible deseo.”⁵²⁶

Los otros temas tratados están bastante relacionados entre sí, así que los examinaremos a la vez. La razón por la que a la literatura policíaca y de espionaje se le trata como literatura menor, el silencio de la crítica y cómo evitar que se publiquen menos libros de mala calidad son asuntos que preocupan mucho a los participantes de ese encuentro. Diríamos que la conclusión que sacan es que la crítica no se preocupa en absoluto por este género porque se le considera indigno de atención de por sí y amparándose en el argumento de que se escriben demasiados libros malos. Por otro lado, el que se publiquen tantos libros malos es, en gran medida, precisamente culpa de la crítica por no implicarse (“... se debe al hecho de que la crítica literaria se ha mostrado pasiva al destino del libro policíaco en Rumanía”⁵²⁷), como afirma Haralamb Zincă. Culpables son también las editoriales, que no cuentan con redactores especialistas en el género. Otro problema ha sido el hecho de que al querer cumplir el plan de publicaciones de la noche a la mañana, algunos redactores se han olvidado de evaluar las novelas policíacas por su valor artístico. Asimismo, afirma Zincă, las editoriales han creado demasiadas colecciones especializadas, que superan las “posibilidades reales de los escritores buenos de cumplir planes de publicación, que las editoriales sólo veían como una fuente de ingresos.”⁵²⁸

En la revista **TRIBUNA** aparecía en el año 1974 un nuevo artículo en dos partes con el título de Bajo el signo de lo social: ¿hacia dónde va la novela policíaca?, que planteaba varias preguntas: 1. ¿Consideran que la novela policíaca es una especie de entretenimiento? 2. ¿Cuál es, en su opinión, lo específico de la novela policíaca autóctona? ¿Qué es lo que la diferencia de la serie policíaca de otras literaturas? 3. ¿Qué posibilidades le otorga hoy al escritor rumano especializado (¿se puede hablar de especialización?) en la novela policíaca? 4. ¿Existen quejas por parte de los autores de novela

⁵²⁶ Ibid., p. 7.

⁵²⁷ Ganea, Valeriu: Op.cit., p. 6.

⁵²⁸ Ibid., p. 6.

policíaca? 5. ¿Hacia dónde cree que se dirige actualmente la novela policíaca?

Los encargados de responder eran autores de este tipo de narrativa, más precisamente Haralamb Zincă, Theodor Constantin, Petre Sălcudeanu, Nicolae Mărgescu y Leonida Neamțu en la primera parte, y Vlad Mușatescu, Viorel Cacoveanu, Rodica Ojog Brașoveanu e Ion Ochinciuc en la segunda.

He aquí las respuestas que dieron algunos de los autores más leídos del momento. Vlad Mușatescu considera que llamar a la novela policíaca especie de entretenimiento es etiquetarla de una forma arriesgada y precipitada. Pero sí admite que se la sitúa en el subsuelo de la literatura y que nadie de las zonas altas y serias quiere verse involucrado con esta especie. No obstante, afirma rotundamente que la novela policíaca no tiene nada que ver con el entretenimiento, ya no por el mayor o menor valor artístico del género, sino por los temas de que trata:

*La novela policíaca, que resulta incómoda para algunas personas sensibles y alérgicas - ya que manipula crímenes, enigmas, delincuentes, gente de bajísima calidad y otras cosas así - no puede tener, en absoluto, la intención de entretener a los lectores, sino todo lo contrario, de despertar su indignación y el horror frente a la violencia, injusticia, el quebrantamiento de la ley, etc, etc, etcétera. [...] El que se lea con el alma en un hilo, es otra historia. Al fin y al cabo, Crimen y castigo se lee así y no vamos a decir que es novela policíaca.*⁵²⁹

Es decir, la novela policíaca tendría de alguna manera un valor ético.

Según Viorel Cacoveanu, no se puede hablar de la novela policíaca como de un género de entretenimiento si la obra en sí cumple ciertas condiciones estéticas. Para este autor no importa el género, sino el valor intrínseco de la obra y, por lo tanto, el destino de la novela policíaca está en el talento y en la

⁵²⁹ Sub semnul socialului; Romanul polițist - încotro? Ancheta Tribunei, en TRIBUNA, nr. 24, 13 iunie 1974, p. 4.

profesionalidad del autor. Dependiendo de éste, será simple entretenimiento o literatura de calidad.

En la misma dirección está la respuesta de Rodica Ojog Braşoveanu (llena de humor, rasgo que siempre está presente en sus novelas):

*Para ser sincera, hablar sobre este tema me indispone. Suena a justificación. Reconoces la vulnerabilidad del género, defiendes la especie. Y me pregunto: ¿delante de qué instancia? Oigo frecuentemente, en un tono de excusa y con una sonrisa clandestina: "Consumo novelas policíacas en la playa o en el tren. Después las tiro en la primera papelera." Personalmente no he visto a nadie tirar a la papelera alguna novela de Agatha Christie, Rex Stout, Mărgescu o Van Dine. Creo que todo depende del valor del libro. Trabajos sin valor he visto en todos los géneros literarios. Lo más a menudo yacen en los escaparates de las librerías, con las cubiertas descoloridas. Ni siquiera llegan a la papelera.*⁵³⁰

Para Ion Ochinciuc, la confusión de llamar la literatura policíaca literatura de entretenimiento se debe al hecho de que estos libros se leen con el alma en vilo, sin poder dejarlos de la mano, pero considera que cuando se trata de un libro logrado, al acabarlo, los personajes permanecen en la memoria del lector, es decir, estaríamos en la esfera de la literatura auténtica.

Petre Sălcudeanu admite que si a la literatura policíaca se la llama género menor de la literatura no es culpa sólo de la crítica, sino “también de los que, por su forma de escribir, dan la posibilidad de que se la juzgue con estas palabras.”⁵³¹

Otro que se declara molesto por la pregunta es Haralamb Zine. Su respuesta es "no" y la explica ampliamente: si la palabra entretenimiento significa "algo que distrae la atención de una preocupación", la pregunta vendría a ser si la

⁵³⁰ Sub semnul socialului; Romanul poliţist - încotro? Ancheta Tribunei, Op.cit., p. 4 .

⁵³¹ Ibid., p. 6.

novela policiaca se puede considerar como una especie literaria que distrae la atención de una preocupación:

Hay que entender de una vez por todas que la verdadera novela policiaca - ¿qué entiendo por la verdadera novela policiaca? Aquel libro que satisface las exigencias éticas y estéticas - tiene la propiedad de provocarle al lector un choque, llamándole la atención hacia un caso que, pase en nuestro país, o en la sociedad capitalista, desata una serie de implicaciones sociales, políticas y morales. [...] Una alta conciencia profesional no se puede permitir presentar un hecho criminal, cualquiera que sea su naturaleza, en una fórmula que “distraiga la atención de una preocupación”.⁵³²

Para Haralamb Zinca la literatura policiaca es un instrumento profundamente educativo, que se debe manejar “con espíritu de responsabilidad artística y política”⁵³³ para determinar al lector que medite sobre una serie de problemas importantes de la realidad cotidiana. El que a la literatura policiaca se la considera una especie menor, de entretenimiento, es una razón que a veces se tiene que achacar a los críticos, y a veces a una determinada categoría de lectores que, según Zinca, no captan la idea central del libro y que,

debido a su estructura psíquica y espiritual, serán tentados a apreciar el lado cautivante [...] y exclamarán: ¡He leído un libro que me ha divertido mucho...! Acaso ¿no es en esa categoría de lectores donde hay que buscar el origen de la fórmula: literatura policiaca = especie de entretenimiento? Este tipo de reacción es, desafortunadamente, muy frecuente, no tiene que asombrarnos. En realidad, no es sólo frecuente, sino también normal, teniendo en cuenta los escalones que hay que subir para alcanzar cierto grado de cultura literaria. Aquí es donde pienso que debe empezar el papel de la crítica literaria.⁵³⁴

⁵³² Sub semnul socialului; Romanul politist - încotro? Ancheta Tribunei, Op.cit., p. 6.

⁵³³ Ibid., p. 6.

⁵³⁴ Ibid., p. 6.

Nicolae Mărgescu considera que la noción de arte implica la noción de entretenimiento, y que una novela, independientemente del género al que pertenece, busca deleitar a los lectores, al igual que una obra de teatro o un concierto sinfónico. Pero añade que la pregunta contiene un sentido peyorativo de la palabra entretenimiento y que la delimitación se debe hacer en función del valor del libro, y no del género al que pertenece.

Sin embargo, las estadísticas nos demuestran que la actitud crítica no influye realmente en el desarrollo del género en Rumanía que, a pesar de todo, tiene un gran auge; según Emil Manu,

*La historia contemporánea, con cambios políticos y sociales, con revoluciones, movimientos sociales, guerras, etc., ofrece condiciones para la aparición de semejante género de escritura; nos referimos especialmente a la novela de espionaje. Si antes de la última guerra las novelas de espionaje eran biografías noveladas de espías célebres, los libros que tratan este tipo de temas después de la guerra superan el carácter idílico - novelado y se convierten obras basadas en documentos auténticos que - trabajados según las leyes literarias - explican la época, la definen, contestan ciertas preguntas, y también tienen un papel político - educativo. La novela de espionaje, igual que la policiaca, es una novela educativa.*⁵³⁵

Esto hace que se pueda hablar del carácter autóctono de la novela policiaca rumana creada en las condiciones del socialismo y que, por lo tanto, sólo podía aparecer en la época contemporánea. Además, aunque el género no tenía el apoyo de los críticos literarios, sí tenía el de las autoridades políticas: el género policiaco, fuera literatura de entretenimiento o forma artística, servía para acercar al público la ideología del comunismo y para hacerlo ver a las instituciones del estado (la policía, la Seguridad del Estado, el Partido Comunista Rumano) no como enemigos, sino como aliados del pueblo. Además, hay que subrayar que en el caso de la literatura rumana, cuando se habla de novela policiaca se habla igualmente de la novela de espionaje, ya

⁵³⁵ Emil Manu: Retrospectiva romanului polițist românesc (2), Op.cit., p. 28.

que en la mayoría de los casos el crimen que tiene que combatir el policía es el espionaje económico o militar.

La segunda pregunta que la revista planteaba era precisamente: "¿Cuál es, en su opinión, lo específico de la novela policiaca autóctona? ¿Qué es lo que la diferencia de la serie policiaca de otras literaturas?"

Para Haralamb Zineă el principal aspecto que diferencia la literatura policiaca rumana de otras literaturas son las condiciones políticas y sociales, es decir, la revolución socialista dirigida por el Partido Comunista Rumano y la consolidación del nuevo estado. Si en el período entre las dos Guerras Mundiales las editoriales preferían publicar exclusivamente traducciones, después de la segunda Guerra Mundial, la nueva literatura emergente ya no importa héroes y situaciones, sino que se propone reflejar las nuevas realidades sociales y políticas del país; de esta forma nace un nuevo tipo de criminalista, un nuevo tipo de espionaje y contraespionaje. Veremos un poco más adelante que realmente no se trataba de la elección de las editoriales, y que reflejar las nuevas realidades sociales en la literatura o cualquier otra forma de arte no era una opción más para los artistas, sino la única posible. Según Zineă, para escribir una novela policiaca

... se necesita un profundo conocimiento de las relaciones sociales en la Rumanía Socialista, del marco jurídico en el cual acciona el criminalista o el oficial de la Seguridad de hoy en día. (Por ejemplo, la legislación actual de nuestro país prohíbe la actividad de los detectives privados. La presencia de un Mannix en un caso de seguimiento penal sería, por lo tanto, inconcebible). Además, los casos que tiene a mano el escritor rumano son de una naturaleza totalmente distinta a la de los casos en una sociedad capitalista. [...] Tenemos, al igual que nuestros héroes, no sólo una responsabilidad profesional, sino también una política. No somos partidarios de la violencia, de los súperpolicías, de los súperespías. Intentamos

*alcanzar un objetivo mayor que, de hecho, es el de toda la literatura rumana contemporánea: formar una elevada conciencia cívica.*⁵³⁶

Verdaderamente, la mayoría de los autores entrevistados coinciden en esta última idea, de que la literatura policiaca rumana, al igual que la literatura rumana contemporánea en general, tiene como principal objetivo “aumentar la conciencia socialista”⁵³⁷, al ser un género educativo, tal y como considera Theodor Constantin. Para Nicolae Mărgescu,

*Lejos de haberse manifestado como una "apología del crimen", de la violencia, la novela policiaca rumana ha militado siempre por las ideas de profundo humanismo del socialismo, así que se puede hablar sin reticencias de su carácter educativo. Por su misma estructura, la novela policiaca subraya directamente, sin equívoco, el conflicto entre bien y mal, entre el justiciero y el infractor, y, en ninguna circunstancia gana el último. La novela policiaca rumana se esfuerza en explicar cómo y por qué son eliminados o se autoeliminan de la sociedad los elementos antisociales.*⁵³⁸

Para Vlad Mușatescu, lo que caracteriza a la novela policiaca rumana es la presencia de una tendencia educativa bien marcada, ostentativa en algunos autores, pero sutil y eficaz en los maestros del género. Y añade:

*A diferencia de la prosa policiaca de otras partes, en nuestro país se observa un tipo de investigación psico-social dirigida artísticamente (como en el caso de Constantin Chiriță, Nicolae Mărgescu, Petre Sălcudeanu u otros). También se nota, desafortunadamente, cierta timidez en el abordaje de los temas "abiertos", y una flagrante ausencia de la diversidad (falta de los subgéneros de la novela policiaca).*⁵³⁹

⁵³⁶ Haralamb Zincă: *Sub semnul socialului; Romanul politist - încotro? Ancheta Tribunei*, Op.cit., p. 6.

⁵³⁷ *Sub semnul socialului; Romanul politist - încotro? Ancheta Tribunei*, Op.cit., p. 7.

⁵³⁸ Ibid., p. 7.

⁵³⁹ Ibid., p. 4.

Más crítico se muestra Viorel Cacoveanu a la hora de hablar sobre las particularidades de la novela policíaca rumana, destacando la inconstancia, la búsqueda y la reserva. En su opinión, se trata a veces, una novela un poco superficial, artificial, que nos demuestra la falta de experiencia del autor, debido a una tradición prácticamente inexistente. Pero también destaca como rasgos distintivos la verdad, la sinceridad y el humanitarismo.

También a la falta de tradición se refiere Rodica Ojog Braşoveanu como un primer rasgo de la novela policíaca rumana; pero a diferencia de Viorel Cacoveanu, no considera que sea exclusivamente un rasgo negativo, ya que “la juventud tiene encanto y además se pasa...”⁵⁴⁰ También ella destaca el valor educativo del género en Rumanía:

*A los clichés eróticos, a la violencia y a las historias abominables se les oponen preceptos mayores: la prevención y la lucha contra el fenómeno delictivo, por ejemplo.*⁵⁴¹

Theodor Constantin habla también sobre la falta de tradición del género en Rumanía y el valor educativo:

“¿En qué línea piensa que debería ir la novela policíaca [rumana], en la de las novelas predominantemente psicológicas (Agatha Christie, Georges Simenon), o en la acción trepidante resuelta por medio de la inteligencia del héroe? Tal y como he dicho en otras ocasiones, el género policíaco no tiene tradición en nuestro país. En los países con mucha tradición del género, la fórmula clásica es considerada obsoleta. Nosotros no podemos decir que la fórmula clásica ya no nos satisface. Las nuevas modalidades del occidente han sido generadas por las condiciones específicas de los respectivos países. Nuestra joven literatura policíaca usa aquella modalidad que más se adapta a nuestro mundo. No podemos hacer nuestras algunas de las modalidades de nuestros hermanos occidentales no por conservadurismo, sino porque reflejan otras

⁵⁴⁰ Sub semnul socialului; Romanul poliţist - încotro? Ancheta Tribunei, Op.cit., p. 4.

⁵⁴¹ Ibid., p. 4.

*realidades. En la literatura policiaca occidental desaparece el optimismo y en su lugar aparece la fatalidad, la angustia, la crueldad terrorífica, lo escabroso, la sexualidad exacerbada. Obviamente, los autores rumanos de literatura policiaca no se pueden mostrar receptivos a tales innovaciones. No podemos perder de vista uno de los mayores compromisos de nuestra literatura, en general, que es su lado educativo.*⁵⁴²

Ion Ochinciuc no está de acuerdo con el sello de "policiaco" para lo que él considera novela de aventuras. El término le resulta impropio, ya que trabajos como los de Theodor Constantin, Nicolae Mărgescu o Haralamb Zinea tienen implicaciones sociales mucho más profundas que la novela policiaca de serie, y

*reflejan las nuevas relaciones aparecidas en nuestra sociedad. Sus "policías" (oficiales de la Milicia o de la Seguridad del Estado) no son súperhombres (frecuentes en las novelas de serie) sino gente normal con cualidades y defectos, decididos a defender el nuevo orden del país.*⁵⁴³

Ion Ochinciuc destaca también que en Rumanía las editoriales no sacan series de novelas policiacas, a diferencia de otros países, sino que dejan salir, de vez en cuando, alguna novela, lo cual supone, en su opinión, un lado bueno - una mayor y más rigurosa selección -, y uno malo - el número reducido de novelas que llegan al mercado del libro no responde a la gran expectación del público.

Petre Sălcudeanu considera que la novela policiaca rumana está forjando su personalidad en dos direcciones: la novela policiaca-documento, basada en hechos auténticos, y la novela policiaca social de ficción, cuyo objetivo es relacionar la trama policiaca con el medio que la determina, pero considera que no se puede hablar de una literatura específicamente rumana:

⁵⁴² Popovici, Alina: Op.cit., p.2.

⁵⁴³ Sub semnul socialului; Romanul polițist - încotro? Ancheta Tribunei, Op.cit., p. 4.

*Si en otros países se publican series enteras de novelas policiacas, las apariciones autóctonas son tan esporádicas, que las comparaciones no tienen sentido. La cualidad y lo específico se consiguen también a través de cantidad, pero como la novela policiaca es considerada, desde un punto de vista administrativo, como algo embarazoso, embutida en los planos de las editoriales, y muy a menudo la primera que se desecha, las pocas apariciones anuales, vendidas por debajo del mostrador en las librerías, no cumplen las condiciones para formar una literatura específica.*⁵⁴⁴

Nicolae Mărgescu empieza por tirar la pelota al tejado de la crítica, diciendo que la respuesta a esta pregunta la debería dar la crítica, si no estuviera tan ocupada con el estudio de algunas obras leídas por cien o dos cientos lectores (si acaso) y sin encontrar tiempo para los libros de algunos escritores de novela policiaca, leídos por cientos de miles de lectores. Al igual que sus colegas, Mărgescu no cree que se pueda hablar todavía de una especificidad del género en Rumanía, pero matiza:

*Diría, no obstante, que en las mejores de sus producciones, la novela policiaca rumana logran una síntesis entre las ingeniosas técnicas “de deducción” de los clásicos del género y la creación del “suspense”, cultivado por los mejores autores contemporáneos anglosajones y franceses, y el sondeo psicológico, a través del cual se pone de relieve el fondo humano de los personajes, un aspecto muy frecuente en los países socialistas.*⁵⁴⁵

También subraya el carácter educativo, como rasgo característico del género policiaco rumano. Considera que, lejos de ser una apología al crimen, la novela de este tipo siempre milita por las ideas profundamente humanistas del socialismo y se esfuerza en demostrar cómo y por qué son eliminados de la sociedad los elementos antisociales.

⁵⁴⁴ *Sub semnul socialului; Romanul polițist - încotro? Ancheta Tribunei, Op.cit., p. 7.*

⁵⁴⁵ *Ibid., p. 7.*

Leonida Neamțu habla sobre todo de aspectos específicos negativos de la novela policiaca rumana: los personajes de los libros policíacos autóctonos son exclusivamente buenos o malos, es decir, desaparecen casi en totalidad los matices, y no siempre por culpa de los autores, sino debido a que se ha arraigado la idea de que una novela de detectives no es más que el expediente "ampliado" de un caso. Además se queja de que muchas veces las editoriales influyen en las novelas, con argumentos del tipo: ¿por qué el capitán X no pide el consejo a su jefe, el comandante Y?, o ¿por qué no se insiste más en el apoyo que se recibe por parte del colectivo?, ya que en las condiciones socio-políticas actuales nadie trabaja por su cuenta, sino que todos somos partes de un conjunto. Ejemplos efectivos de estas prácticas tan extendidas se podrán ver en el Anexo 2, donde reproduciremos citas del libro **Turma** de Viorel Cacoveanu, donde el autor cuenta su experiencia directa con la censura. Pero hay otro aspecto específico negativo que destaca Leonida Neamțu que, aparte de ser muy relevante, y teniendo en cuenta que el artículo apareció en el año 1974, cuando muchas de las verdades no se podían decir en voz alta, supuso un acto de coraje por su parte:

*Demasiados espías rondan a nuestras invenciones y a nuestros científicos (¿de cuyos méritos no dudamos ni por un momento!). ¿Acaso no existen otros temas?*⁵⁴⁶

Y tiene toda la razón si pensamos que un número muy elevado de novelas policíacas publicadas en Rumanía en la época socialista tienen como tema central el espionaje económico o militar. Éste es también el motivo por el cual en Rumanía, cuando hablamos del género policíaco no hacemos mucha diferencia entre la novela policiaca y la novela de espionaje. Otro esquema bastante frecuente es la persecución del criminal llevada a cabo en el presente, pero ocasionada por un crimen antiguo. El presente tiene el papel de corregir el pasado, que normalmente cubre los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial o inmediatamente posteriores a ella. Es una forma de demostrar, una vez más, que el antiguo régimen de derecha es símbolo de

⁵⁴⁶ Sub semnul socialului; Romanul polițist - încotro? Ancheta Tribunei, Op.cit., p. 7.

criminalidad y de injusticia, mientras que existen muy pocas probabilidades de que en la sociedad socialista existan estos problemas, aspecto que revela, por otra parte, la coherencia de los planteamientos de los dirigentes culturales, que además de su propia censura, totalmente explícita, obligan a una autocensura que inevitablemente empobrece al género.

Volvamos a nuestra mesa redonda, más precisamente a la tercera pregunta: ¿Qué posibilidades le otorga hoy al escritor rumano especializado (¿se puede hablar de especialización?) en la novela policiaca? Según Haralamb Zineă, los escritores rumanos de novela policiaca no tendrían ninguna posibilidad de triunfar en Occidente (puesto que la casuística presente en las novelas autóctonas no presentaría ningún interés para gente que vive en lugares donde la violencia y los robos a gran escala son una realidad cotidiana), pero en cambio tienen muchísimas posibilidades con los lectores rumanos, quienes esperan impacientemente los nuevos libros. En cuanto a la especialización, su respuesta es un sí rotundo:

*La especialización es una condición sine qua non de la especie. El talento falto de especialización fracasa. Por ejemplo, Rebreanu ha intentado escribir una novela policiaca – Amândoi – pero no está muy lograda. Le faltaba la especialización, es decir, un tipo de pensamiento artístico propio de la especie.*⁵⁴⁷

No obstante, en otra ocasión, en 1985 para ser más exactos, alabará la novela de Rebreanu, al que considera el gran predecesor.

Theodor Constantin considera que, teniendo en cuenta el desarrollo del género en Rumanía pese a la juventud, las posibilidades de éxito son reales, con una condición: que los que escriben novelas policiacas no consideren, ellos los primeros, que se trata de una literatura de entretenimiento. En cuanto al asunto de la especialización, afirma que si bien la historia de la novela policiaca nos da varios ejemplos de autores especializados (como, por ejemplo, Agatha Christie), en el espacio rumano la situación es diferente:

⁵⁴⁷ Sub semnul socialului; Romanul polițist - încotro? Ancheta Tribunei, Op.cit., p. 6.

todos los que han escrito buenas novelas policíacas han tenido éxito en otros géneros también. Es una opinión muy similar a la de Nicolae Mărgescu, quien afirma que no se puede hablar de especialización:

*El autor de novelas policíacas que no ha escrito o no va a escribir en algún momento una novela de amor, un drama psicológico, un ciclo de poemas, se confunde con un letrista. Los dos son intrusos en el campo de las letras.*⁵⁴⁸

Más pesimista se muestra Petre Sălcudeanu, quien cree que las posibilidades de los escritores de novelas policíacas son muy reducidas, ya que su calidad siempre se pone en tela de juicio (las únicas excepciones son los lectores y los contables de las editoriales). Al polo opuesto se encuentra la opinión de Rodica Ojog Brașoveanu, quien considera que el género policiaco rumano tendría un puesto en el podio en una eventual disputa con los maestros del género. Explica su afirmación, diciendo que no hay que olvidar el hecho de que las traducciones publicadas en Rumanía (en la colección Enigma) representan una selección de los mejores libros escritos por los mejores autores en un período de 40-50 años. “¡En definitiva, los franceses sólo tienen un Simenon!”⁵⁴⁹ Además, considera que existe, y debe existir, una especialización del autor de novelas policíacas, que es dictada por los rigores del género: una lógica férrea, cierta fantasía, especial sentido del suspense, humor, técnica y talento. Para Vlad Mușatescu, el futuro del género en Rumanía está repleto de pequeñas posibilidades y grandes reveses. A pesar de la demanda por parte de los lectores, falta demanda por parte de las editoriales, las colecciones especializadas desaparecen poco a poco y, como resultado, muchos de los escritores consagrados ya no escriben, prefieren reeditar sus éxitos o pasarse al cine.

La cuarta pregunta (¿Existen quejas por parte de los autores de novela policíaca?) es quizás donde más coinciden los autores invitados. Hay un aspecto que mencionan todos ellos: la crítica, su actitud frente a la novela

⁵⁴⁸ Sub semnul socialului; Romanul polițist - încotro? Ancheta Tribunei, Op.cit., p. 7.

⁵⁴⁹ Ibid., p. 4.

policíaca. Nicolae Mărgescu pide que haya más selección y exigencia por parte de la crítica y de las editoriales. A éstas últimas, les recomienda que reediten las novelas consagradas y que tiren a la papelera las malas, para defender el género, “ya que en ningún género se ve la literatura auténtica más comprometida por promover la subliteratura como en el policíaco.”⁵⁵⁰ Además, Mărgescu reclama más apoyo por parte de las editoriales y de la Unión de los Escritores a la hora de recomendar libros a las editoriales extranjeras, proponiendo la traducción de las mejores novelas al inglés, francés, ruso y español.

Haralamb Zineă enumera una serie de propuestas que hace: que las revistas literarias admitan de una vez por todas la existencia de una literatura policíaca autóctona y que la traten como se merece; que se formen críticos literarios especializados dentro de las publicaciones; que se otorguen premios literarios también a las novelas policíacas; que en las encuestas organizadas en la tele o la radio se dejen de formular a los lectores preguntas insinuantes o incluso ofensivas hacia la literatura policíaca; que dejen de reprender más o menos directamente a los que leen sobre todo novelas policíacas, puesto que las novelas policíacas rumanas logradas, responden plenamente a las exigencias políticas, patrióticas y artísticas; por último, reclama a las editoriales que muestren más exigencia.

Theodor Constantin, a su vez, tienen dos deseos: que no se confunda la novela de espionaje con la policíaca propiamente dicha y, sobre todo, no se olvide la evolución del género:

*Algunas personas, al no saber cómo ha evolucionado la novela policíaca, consideran que la verdadera novela de detección es la “novela problema”, cuando en realidad fue precisamente la “novela problema” la que ha sacado el género de la esfera de la literatura.*⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Sub semnul socialului; Romanul polițist - încotro? Ancheta Tribunei, Op.cit., p. 7.

⁵⁵¹ Ibid., p. 7.

Viorel Cacoveanu menciona, él también, la crítica, a la que le pide que no ignore la novela policíaca, ya que considera que este género sin crítica es como un huerto sin hortelano. En segundo lugar, expresa su deseo de que no se fijen necesariamente tiradas muy grandes, pero que se reediten las novelas valiosas cada vez que haya demanda, ya que éste sería un modo de selección y afirmación de la calidad. Rodica Ojog Braşoveanu también menciona este aspecto, pero pidiendo tiradas suficientemente grandes como para satisfacer la demanda de los lectores. Por último, Vlad Muşatescu subraya la necesidad de una revista especializada en la prosa policíaca. Y también reclama que los escritores sean citados por la crítica y solicitados por las editoriales.

En cuanto a la quinta y última pregunta, ¿Hacia dónde cree que se dirige actualmente la novela policíaca?, algunos de los autores piensan que hacia la literatura. Es el caso de Vlad Muşatescu, quien considera que para ello, la novela policíaca tiene que cumplir ciertas condiciones: la diversificación, la ampliación del área que trata, o la profundización de la prospección psico-social. Añade que los autores del género abogan por la verdad y la justicia, y el hecho de que grandes escritores universales usen un matiz policíaco en sus novelas, es muy sintomático.

Nos gustaría citar la contestación de Rodica Ojog Braşoveanu en totalidad:

En general, no me gustan las contestaciones sibilinas. Me gustaría no equivocarme pronosticando la evolución de la novela policíaca hacia coordinadas más sutiles: la lucha de las inteligencias en lugar de los puñetazos y las figuras de jiu-jitsu, una realización más completa de los personajes, la detección del asesino a través del análisis psicológico y no de laboratorio (colillas, huellas dactilares, etc.). Yo, al menos, me esfuerzo en este sentido, y algunos lectores aprecian con sinceridad mis esfuerzos. Por ejemplo, C.T. desde Constanţa me comunica en una carta su opinión: “El inolvidable Edgar Wallace sigue siendo único”. No obstante, tiene para mí un

*pensamiento misericordioso: “Al fin y al cabo, antes que un filósofo muerto, mejor un burro vivo”.*⁵⁵²

Muy acertado y premonitorio, Viorel Cacoveanu piensa que la novela policíaca va hacia una terrible competencia con las series de televisión, las que se acercan a la vida auténtica, y explica su afirmación de la siguiente manera:

*La gente de nuestro siglo redescubre la vida con todos sus escondites y vericuetos, redescubre la vida que tiene a su alrededor. La gente quiere pensar, quiere sufrir, quiere descubrir el mal y la suciedad moral de la sociedad, quiere que el bien venza a ese mal, pero no de cualquier manera, sino con sabiduría y razón, con lucidez, con máxima honestidad y destreza. [...] El talento es la religión auténtica que nunca desaparecerá y a la cual el mundo le rendirá adoración.*⁵⁵³

Haralamb Zință dice, escuetamente, que la novela policíaca rumana se dirige rápidamente hacia las bibliotecas de los lectores, lo cual le satisface plenamente, Sălcudeanu cree que, teniendo en cuenta su juventud, el género está buscando su camino y sus senderos hacia la supervivencia, mientras que Leonida Neamțu afirma que la novela policíaca rumana se encamina directamente al hoyo, si de repente los autores y los lectores pierden el sentido del humor. Matiza que ya ha percibido este fenómeno, que espera que sólo sea un accidente pasajero.

Por último, Nicolae Mărgeanu indica dos posible direcciones: la primera, en tiradas fantásticas, narra las peripecias explosivas y estúpidas de los superhombres del tipo James Bond o San Antonio y se dirige a un “inmenso y fosforescente terreno pantanoso situado fuera de la literatura. En la

⁵⁵² Sub semnul socialului; Romanul polițist - încotro? Ancheta Tribunei, en TRIBUNA, nr. 24, 13 iunie 1974, p. 4.

⁵⁵³ Sub semnul socialului; Romanul polițist - încotro? Ancheta Tribunei, Op.cit., p. 4.

dirección inversa, sube el sendero serpenteante de la literatura policíaca de reflexión, de ambiente realista, de profunda humanidad.”⁵⁵⁴

No cabe ninguna duda de que el género policíaco es, con mucha frecuencia, algo literariamente controvertido. Once años más tarde la misma revista organiza otro debate, Romanul polițist românesc, azi (La novela policíaca rumana, hoy), en el que de nuevo toma parte Rodica Ojog Brașoveanu, entre otros. La autora habla sobre los problemas del género y los divide en dos categorías: los de orden general, que poco tienen que ver con los autores, y los de orden particular, con los que sí tienen que enfrentarse. Los problemas de orden general serían, en su opinión, tres: en primer lugar la falta de tradición; por otro lado, está la actitud de la crítica que muestra una mentalidad dura e injusta al considerarla una literatura de baja calidad, de tal modo que la novela policíaca “es tan sumamente ignorada - no por los lectores, por supuesto - que casi roza la clandestinidad”⁵⁵⁵. Apenas hay alguna referencia en la prensa o la radio y en la televisión; no existe ningún premio para este tipo de obras, no se le hace publicidad a ningún autor, etc. Todo esto la lleva al tercer problema: la falta de competencia de calidad. La autora se queja de que la situación no sólo no atrae a buenos escritores a dedicarse al género, sino que los desanima. Como resultado, siempre según ella, apenas hay cinco o seis nombres dignos de ser mencionados, lo cual, por un lado, dejan mucho espacio a los incompetentes e indeseables, y por otro, supone un exceso de comodidad para los buenos, teniendo en cuenta el gran número de lectores y la demanda que tienen que cubrir. En cuanto a los problemas de orden particular, Rodica Ojog Brașoveanu destaca, de una parte el número limitado de posibles móviles que pueden llevar a cometer un crimen:

Por mucho que me he esforzado, no he conseguido encontrar más de cinco razones [...]: 1) un interés material (también incluyo aquí la rivalidad profesional); 2) el chantaje; 3) eliminar al que sabe

⁵⁵⁴ Ibid., p. 7.

⁵⁵⁵ Rodica Ojog Brașoveanu: Probleme, en Romanul polițist românesc, azi, en TRIBUNA, 29, nr. 43, 24 octombrie 1985, p. 5.

*demasiado - testigo o cómplice incómodo; 4) la venganza; 5) los celos. Si descubren la sexta, por favor dígamelo a mí también.*⁵⁵⁶

De otra parte, apunta a la dificultad de encontrar nuevas fórmulas que funcionen en el ámbito político y social en el que ella y sus compañeros escriben. Tal vez suenen un tanto excesivas las repetidas referencias a este asunto, sobre todo para los que no conocen muy de cerca la situación que se vivía en Rumanía en la época comunista, pero debemos insistir en que la influencia que el sistema político tuvo en todos los aspectos de la vida fue muy poderosa. Poquísimos autores se atrevían, no obstante, a quejarse, o incluso a hablar de ello. La censura era tan estricta, que se sabía que, si no se respetaban ciertas pautas, los libros no se publicarían nunca. Esto reducía, por supuesto, los temas que se podían tocar, el perfil de los personajes, la construcción de la intriga, etc. Por eso, Rodica Ojog Braşoveanu escribe:

*Mencionaría también el área de la identidad de los infractores, terriblemente limitada. No pueden pertenecer más que a ciertas categorías sociales que, inevitablemente, sólo tienen acceso a ciertos ámbitos. De aquí la pobreza de tipología, el sentimiento (sobre todo hacia el personaje central - el asesino) de crear retratos fotocopiados.*⁵⁵⁷

Otros autores que repiten invitación son Haralamb Zincă y Leonida Neamţu. El primero centra su presentación en Liviu Rebreanu, al que considera el gran antecesor de la novela policíaca rumana y quien, en una entrevista, había manifestado su antiguo deseo de escribir una novela policíaca con elementos autóctonos. Zincă subraya el gran mérito de Rebreanu de escribir **Amândoi** cuando se encontraba en el apogeo de su carrera, además de publicarlo el año cuando se convirtió en miembro de la Academia Rumana. La grandeza de Rebreanu como escritor debería, según Zincă, hacer que los autores del género se sintieran orgullosos de tener un predecesor de semejante talla y que entendieran su legado como un claro mensaje: no es suficiente poner a los

⁵⁵⁶ Ibid., p. 5.

⁵⁵⁷ Rodica Ojog Braşoveanu: Probleme, en Op.cit., p. 5.

héroes de sus libros nombres vernáculos para contribuir al desarrollo real de la literatura policíaca rumana.

Destacable es la aportación de Leonida Neamțu a este coloquio. Con un artículo titulado Gânduri (Pensamientos), el autor empieza por dar las gracias a la revista Tribuna por su preocupación por el género policíaco rumano y pasa a enumerar a los autores más destacados de los últimos decenios. Pero, dice, no hay que olvidar los problemas, que nos son pocos: en primer lugar, considera que falta un ritmo más constante en la aparición de las novelas policíacas, a pesar de la existencia de colecciones especializadas y a pesar de la gran demanda por parte del público. Aquí la culpa no es de los autores, sino de las editoriales que sólo publican novelas policíacas cuando se ven presionadas a cumplir su plan de publicaciones ("cumplir el plan" era una frase muy frecuente y temida, ya que todos los sectores - la agricultura, la economía, la enseñanza, la cultura, etc. - tenían que cumplir un plan, que en realidad casi nadie cumplía, y que cada año era más alto para demostrar así que en el socialismo todo es progreso).

La explicación de tal situación es la censura:

Los autores están pensando en los “editores” que reclaman soluciones totales; pero ciertas interrogantes, incluso en el final de una novela de este tipo son la gracia que tienen. Los autores están pensando en los mencionados “cortadores de cabezas” que surgen de la nada, por la iniciativa de a saber quién y ponen “orden”, establecen las clasificaciones, deciden qué temas son necesarios y, en general, impiden que la novela policíaca o de aventuras tenga valor. ¿En nombre de quién lo impiden? ¿Y, en el fondo, quién les da la autoridad de impedirlo? ¿Quién?

Pensando en la reacción oficial de los editores o de los “cortadores de cabezas”, nuestros autores, incluso los más valiosos, apuestan demasiado poco por la sorpresa, por el choque. [...] Los “cortadores de cabezas” vienen y se van, como cometas, pero sin

*tener la grandeza de los cometas. Son los que están provistos de malas intenciones. Los conocemos...*⁵⁵⁸

Teniendo en cuenta que el artículo se publica en el año 1985, época en la que el control y la censura eran desmesuradas, hace que las palabras de Neamțu sean un acto de gran valentía. Sobre la manera de actuar de los censores leeremos en el Anexo 2, en las citas que reproduciremos del libro **Turma** firmado por Viorel Cacoveanu, y también en el capítulo siguiente, dedicado a la influencia inmediata de las directrices del Partido sobre la cultura.

Otro aspecto negativo de la novela policiaca rumana que destaca Neamțu, y que prueba que él conoce bien el género en otros países, es la falta del **misterio fundamental**.

*Los autores se demuestran demasiado tímidos, controlan su fantasía, evitan al máximo los disparos, los detectives profesionales, los cadáveres, evitan las situaciones límite, o las circunstancias demasiado macabras, evitan, en fin, el suspense.*⁵⁵⁹

Leonida Neamțu piensa que eso también se debe a que las editoriales, para publicar una novela, piden soluciones totales y no aceptan misterios no resueltos o medio resueltos. Otro factor exterior que influye en las novelas que se publican es la censura, no desde el punto de vista artístico, sino más bien político. Existe una serie de intrigas políticamente correctas y, muy a menudo, a ellas se atienen los autores, con la garantía de la publicación. Según Leonida Neamțu, a eso se debe el gran número de novelas que repiten el mismo esquema, con muy pocas variaciones:

Nuestros autores de novelas policiacas [...] aceptan con demasiada frecuencia el esquema dentro del esquema. La maravillosa situación cuando una agencia extranjera quiere robar ciertos secretos económicos. Acontecimientos relevantes, que son más bien infantiles: un conductor abandona el lugar del accidente y, hasta

⁵⁵⁸ Leonida Neamțu: Gânduri, en Romanul politist românesc, azi, en TRIBUNA, 29, nr. 43, 24 octombrie 1985, p. 5.

⁵⁵⁹ Leonida Neamțu: Gânduri, Op.cit., p. 5.

*que lo encuentran, se teje un bordado falto de cualquier huella de misterio.*⁵⁶⁰

También hace referencia a otra imagen de la que se hace sobre uso: el joven oficial que se siente perdido y va a ver al comisario para pedirle ayuda y, si eso no es suficiente, el comisario va a ver al general. “Que todo sea dicho, para salir de este tipo de “esquemas”, tienes que ser genial...”⁵⁶¹

Y, a pesar de que considera que muchos autores de novelas policíacas no tienen estilo y no saben construir, Leonida Neamțu cree que se puede hacer literatura de aventuras valiosa, a cualquier nivel que se desee.

El último invitado en la encuesta, Tudor Ionescu, firma su artículo Sfîncși, clepsidre și scorpioni que hace referencia a los nombres de algunas de las editoriales especializadas en novelas policíacas: Sfinxul, Clepsidra, Scorpionul. Ionescu se refiere principalmente a los tópicos más frecuentes en la novela policíaca rumana. Comenta, entre otras cosas, que la mayoría de las novelas rumanas empiezan, según el Reglamento de orden interior, con el

*Camarada,*⁵⁶² *el grado, nombre, etc. Y muy a menudo llueve, y si la lluvia se ve desde un Dacia 1300*⁵⁶³ *- se fuma (Carpați, ya que a partir de Snagov*⁵⁶⁴ *para arriba es el dominio de los sospechosos), mientras que si las gotas se deslizan por las ventanas del despacho, el jefe ofrece un café (por lo general grande, cargado y amargo).*⁵⁶⁵

Las críticas que hace Tudor Ionescu son: el estilo es muy pobre, lo cual hace que la mayoría de las novelas policíacas rumanas se confundan con los apuntes de un secretario judicial aplicado, que, como mucho, pueden resultar

⁵⁶⁰ Ibid., p. 5.

⁵⁶¹ Leonida Neamțu: Gânduri, Op.cit., p. 5.

⁵⁶² *Camarada* era la fórmula obligatoria con la que todo el mundo se dirigía a los demás, para subrayar así la igualdad;

⁵⁶³ Dacia 1300, considerado el coche nacional, por ser el único que se producía en el país; antes de 1989, también casi el único modelo que se veía.

⁵⁶⁴ Carpați y Snagov son marcas de tabaco rumano, en este mismo orden el más barato y uno de precio medio.

⁵⁶⁵ Tudor Ionescu: Sfîncși, clepsidre și scorpioni, en Romanul polițist românesc, azi, en TRIBUNA, 29, nr. 43, 24 octombrie 1985, p. 5.

instructivos, pero nada más. Por otro lado, al no tener un estilo propio, el mérito de muchos de los escritores es haberse aprendido "la lección", es decir, son capaces de seguir las reglas del género:

Así el criminal/espía nunca se libra del castigo (aunque muy a menudo no llega a la mano de la justicia), la acción suele pasar en ciudades conocidas, el autor dando referencias concretas, lo que hace que el público se enfrasque en la lectura; la técnica de cortar la trama en capítulos "sobrepuestos" (que crean suspense) es cuasi-generalizada; los funcionarios - de Milicia o de la Securitate - también parecen ser personas (fuman, se enamoran, alguno incluso bebe alguna vez), aunque hay casos en que insisten demasiado en decírnoslo. Pero por otro lado, pocos son los libros donde el lector no se sienta agobiado por la avalancha de personajes, por la multiplicidad de los planos, por las aperturas y el "exotismo" de la acción, lo que, reconozcámoslo, es seña indudable de baja profesionalidad.⁵⁶⁶

En conclusión, Tudor Ionescu considera que muy pocos de los aproximadamente 40 autores de novelas policíacas son auténticos escritores, que se ha publicado demasiado y no según la calidad de los libros, destaca el gran número de errores de lengua u ortográficos que se encuentran en estos libros. Por todo ello, a la novela policíaca rumana se le pide una cosa: más profesionalismo.

Es interesante saber por un lado, cómo llegaron algunos de los autores más destacados a dedicarse al género policíaco y cómo crean sus personajes. En contados casos, gracias a entrevistas que se han publicado, contamos con el testimonio directo. Haralamb Zincă⁵⁶⁷, por ejemplo, llega a dedicarse a la novela policíaca y de espionaje gracias a una provocación. Era la época

⁵⁶⁶ Tudor Ionescu: *Sfinceși, clepsidre și scorpioni*, Op.cit., p. 5.

⁵⁶⁷ Dragnea, Gabriel: entrevista con el autor Haralamb Zincă (Hary Isac Zilberman): Cada vez que „he asesinado” a alguien lo he hecho con mucha responsabilidad. (Ori de câte ori „am ucis” pe cineva, am făcut-o cu seriozitate), por Gabriel Dragnea, 15.07.2006 (Dragnea, 2006)
http://www.poezie.ro/index.php/article/193751/Ori_de_c%C3%A2te_ori_%E2%80%9Eam_ucis%E2%80%9D_pe_cineva,_am_f%C4%83cut-o_cu_seriozitate

cuando empezaban a publicarse colecciones de libros de aventura, en formato de folletos. Como no había visto algo parecido antes, empezó a leerlos con interés, ya que le habían despertado la curiosidad. Posteriormente, salieron en las imprentas las así llamadas colecciones de 15 lei, libros traídos de occidente y traducidos al rumano. Se sintió un tanto molesto porque no había autores autóctonos y se preguntaba: “¿No podemos nosotros también escribir novelas como esas?”

En cuanto a los personajes, Zinecă afirma que todo es ficción, pero que la misma ficción te obliga a establecer el marco, la acción, y tener en cuenta los tipos de personaje. Si por ejemplo, en la calle veía a una señorita algo interesante para la idea de un libro – ropa, calzado, ciertos gestos, movimientos o tipos de comportamiento – lo apuntaba y analizaba al tipo de persona que se podía convertir en su personaje. Se necesita mucha atención para que la acción fluya como si fuera real, concluye. Lo que también lo ayudó mucho fue participar en las sesiones y reuniones de trabajo del Ministerio del Interior – que tenían lugar en el Círculo Militar Nacional –, donde daban charlas muy fructíferas para los autores que se querían especializar. De hecho, se llegó a especializar tanto, que los lectores pensaban que había sido coronel o bien de la Policía, o bien de la Securitate.

Rodica Ojog Braşoveanu necesitó la insistencia de su marido (actor y también autor de tres novelas policíacas) para escribir. Cuenta la autora en una entrevista realizada en 1999 la anécdota de sus comienzos:

Cosma, mi marido, siempre me animaba a probar escribir, pero yo no quería, me daba miedo que se convirtiera en una obra dentro de un cajón. Y entonces, me dijo: “Mira, si escribes cinco páginas hasta que vuelva del espectáculo, salimos a un bar”. Con esto me enganchó: escribía que temblaba la mesa. En aquellos tiempos me atraían los bares, por eso empecé a escribir, porque uno de mis sueños era ser cantante y bailarina en un bar. Así acabé mi primera novela [...] ¿Por qué me he inclinado hacia este género?

También fue mi marido, que en paz descanse: “¿Quieres tener éxito inmediato? Escribe novela policiaca.”⁵⁶⁸

Sus personajes son mezclas entre personas reales, conocidos suyos y otras, creadas por su imaginación. El punto de partida son un mínimo de seis personajes base, a los que conoce muy bien, a los que se suman en el camino otros, que también van adquiriendo importancia. La trama la tiene establecida casi enteramente de antemano para un tercio del libro y sabe con bastante exactitud a dónde quiere llegar. En la entrevista, la autora tiene un recuerdo para Melanía, su personaje favorito y comenta que muchos lectores quieren que la vuelva a sacar en un nuevo libro, pero la pobrecita tiene 90 años, mientras que Cristescu (el comandante, su contrincante y amigo) hace mucho que se ha jubilado, ya que han pasado 26 años desde su creación.

6.2. La ciudad en la novela policiaca rumana

Para entender la ciudad de las novelas a las que nos hemos referido, hemos procurado hacer que el lector entendiera los tiempos y la situación política que se vivía en Rumanía en la época que hemos analizado, ya que se trata de libros escritos en plena "época de oro" del socialismo, cuando no pasaban cosas malas, y las que pasaban - meras excepciones en un clima de felicidad general - eran en seguida castigadas por las instituciones que se encargaban del buen funcionamiento del sistema político. En una conversación del año 2000 con la señora Rodica Ojog Braşoveanu, una de las autoras más queridas y exitosa de novela policiaca, la preguntamos cómo hacía para no tener problemas con la censura. Contestó que era simplemente una cuestión de

⁵⁶⁸ Pavel, Corina: *În vizită la marea maestră a romanului politist - Rodica Ojog-Braşoveanu*, <http://www.formula-as.ro/1999/369/lumea-romaneasca-24/in-vizita-la-marea-maestra-a-romanului-politist-rodica-ojog-brasoveanu-675>

saber elegir a los culpables; así por ejemplo, una persona con cargo en el Partido Comunista Rumano, o en otra institución del estado no podía hacer nada malo. Eso iba en contra de las reglas, ya que supuestamente nos dirigían los mejores de nosotros. En cambio los estafadores podían ser personas que pertenecían al antiguo régimen, los que no se podían adaptar al nuevo orden, o gente que no tenía trabajo (esto cuando en aquella época en Rumanía no existía paro), pero sobre todo los capitalistas, que representaban el enemigo número uno.

Arquitectónicamente, las ciudades rumanas se caracterizan por barrios nuevos (en las décadas de los 60 y 70), con edificios grandes, todos iguales, que albergan a los que se trasladan del campo a la ciudad, ya que la política del Partido era que el país pasara de una economía agraria a una industrial. Esto provoca el éxodo de gentes y el resultado es una aglomeración de personas que, según las indicaciones del partido, deben pensar igual, hablar y comportarse de la misma forma. En una sociedad comunista que llegó a los extremos que alcanzó Rumanía, incluso los ideales tenían que ser los mismos: hacer que los éxitos del Partido llegaran más y más lejos. Aparte de las casas nuevas, existen, aunque cada vez menos, los antiguos barrios que representan un recuerdo de los viejos tiempos. Las casas grandes de los ricos de antes son compartidas por varias personas.

Cabe decir que en la novela policíaca moderna rumana la trama detectivesca pierde relevancia a favor de los personajes. Son caracteres complejos que tienen vida propia, que sufren, aman, odian igual que los personajes de cualquier otro género literario. La ciudad llega a ser su escenario más apropiado ya no porque se ve la ciudad como el sitio donde se agrupan los males, sino porque es el sitio donde mejor pierde uno la identidad. La ciudad está hecha ya no de casas, calles, plazas, parques y vida urbana, sino de pequeñas cuadrículas cerradas que ocultan la soledad, infelicidad y mezquindad. Todo pasa dentro de estos espacios cerrados, casi no se describe la calle que, como mucho es sólo el medio de llegar de una casa a la otra. Las

fronteras son claramente establecidas y pocos son los que intentan traspasarlas.

Para reflejar esta situación, tomaremos como ejemplo una novela de Rodica Ojog Brasoveanu : en **Apel din necunoscut** la acción se desarrolla en un tiempo objetivo muy corto: una noche. Lo que se nos presenta en cambio son las vidas de muchas personas, los ambientes de sus hogares, sus odios y frustraciones, sus recuerdos lejanos. La historia policíaca es la de un crimen - que resulta ser un suicidio - cometido como venganza por unos hechos ocurridos en los años 20, lo que hace que todo parezca más bien un cuento. En cambio, están muy presentes las vidas de los demás personajes que se nos describen detalladamente, aunque muchos de ellos sólo tienen una relación tangencial con la trama. La caracterización de todos estos personajes se hace, otra vez, más completa a través del espacio.

El lector entra en la casa del teniente Andrei Dumitraşcu, en la de la familia Damian, de la señora Racoviceanu, de la señora Elvira Radulian, de Catinca Varlam, de Ioana, etc. A todos ellos los conocemos más por el entorno en el que habitan, por su espacio vital, que por lo que hacen o dicen. El teniente se ha criado entre dos padres que han discutido toda la vida. La madre odiaba y despreciaba al padre, un pobre infeliz que no había sido nunca capaz de imponerse, y el hijo siempre intentaba ocultar el infierno en que vivía contando a sus amigos historias graciosas de sus "viejos", donde les presentaba como simpáticos, cariñosos y viviendo en plena armonía:

El ambiente en la casa Dumitraşcu era pesado, siempre tenso, en cuanto entrabas en el pasillo con olor a chanclos y antipolillas sentías un peso encima, y los huéspedes casuales, invitados o amigos, echaban miradas desesperadas hacia la puerta, esperando a que pasara el tiempo convencional mínimo para una visita. Los vecinos obligados a llamar a la puerta de los Dumitraşcu por necesidades de la comunidad, siempre rechazaban la invitación de tomar asiento: <<Estoy esperando una llamada de la provincia...

Va a volver Sandu del colegio... Tengo la comida en el fuego, se me va a quemar...>>⁵⁶⁹

El teniente está marcado por su infancia y, aunque sea un buen profesional, como persona tiene ciertos fallos.

Como símbolo de la vida en la ciudad tenemos el edificio de pisos donde viven la víctima del suicidio, la anciana de quien se quería vengar y hacer por lo tanto, que fuera acusada del crimen, y otras cuatro familias. Es el hijo de la familia Damian, Dănuț, quien más sabe de la vida de los demás habitantes y quien, repetidamente avisa a los mayores de que algo malo pasa con su amiga, la octogenaria señora Racoviceanu, la víctima moral de la historia. Pero los adultos viven sus vidas sin querer entrometerse en las de los demás:

El chico, inteligente, de una insolencia simpática, era aceptado en todo el edificio y podía entrar en cualquier sitio. Conseguía de esta forma estar mejor informado que cualquier vecina sobre todo lo que pasaba en los seis pisos de la calle Stupina. Sabía, por ejemplo, qué había preparado para comer la señora Bordeian, la del primero, qué nota había sacado Răducu en Gramática, cuáles son los tirantes favoritos de Zamfiroiu, el contable de la planta baja, qué tal iba el estómago de la señora Racoviceanu después de la dieta intensa con miel y ciruelas secas, si los análisis del viejo State habían salido bien o que el gato de los Vernescu, dos hipocondríacos con algodón en los oídos tanto en verano como en invierno, se había quedado encerrado en la nevera.⁵⁷⁰

6.3. La censura y la ideología en la novela policiaca rumana

Aunque el tema de la ideología ha salido varias veces con anterioridad, creemos que ahora es el momento de buscar una explicación a la politización

⁵⁶⁹ Rodica Ojog Brașoveanu: *Apel din necunoscut*, București, Editura Militară, 1985, p. 6.

⁵⁷⁰ Ibid., p. 41.

exacerbada de la literatura, la prensa, el cine, la televisión, el teatro, la enseñanza, etc. Veíamos una cita del autor Petre Vârlan, quien hacía referencia a los documentos del partido, donde se trataba este tema con toda la seriedad. Nos ha sido posible encontrar el documento; se trata de las propuestas de medidas que hace el dirigente, Nicolae Ceaușescu, para la mejora de la actividad político-ideológica, para la educación marxista-leninista de los miembros del partido y de todos los trabajadores, en la sesión del 6 de julio de 1971. Estas propuestas se exponen posteriormente en el consejo de los activistas en el departamento de la ideología y de la actividad política y cultural-educativa, el día 9 de julio de 1971. Adjuntaremos el documento íntegro original en el Anexo 3, pero nos gustaría comentar algunos aspectos que en él se debaten: se trata de los puntos que se refieren a las actividades culturales, es decir, los puntos 9, 10, 11, 12 y 13 de las propuestas, y también reproducir parte de su conferencia sobre los mismos temas, porque creemos que esto puede ayudar a entender mejor el clima político.

En el punto 9 se comenta que se necesita aumentar el papel de la prensa en la propagación de la postura ideológica del partido, de los principios éticos de convivencia social, combatir con firmeza las influencias de la ideología burguesa y las mentalidades retrógradas. Por lo tanto, la prensa deberá cultivar más todavía la figura desarrollada del obrero, devoto en cuerpo y alma a la causa del socialismo. Se asegurará una orientación política firme, en especial de las publicaciones cultural-artísticas, en la dirección de la promoción del arte y la literatura socialista militante. El punto 10 trata la función educativa de todos los programas de radio y televisión, que deberán dirigirse en mayor medida a las amplias masas de público, con especial atención a los obreros y a los campesinos, asegurándose, a la vez, una mayor presencia de estos en los programas. Se hará una selección más rigurosa de las producciones artísticas emitidas por la radio y la televisión, promocionando sobre todo las películas, las obras de teatro, los espectáculos musicales del repertorio nacional, especialmente el repertorio nuevo,

socialista. Se eliminarán de la programación las producciones que cultivan ideas y principios ajenos a nuestra filosofía y moral, el espíritu violento, el modo de vida burgués, mentalidades nocivas en la educación de la juventud. Los programas de sátira y humor tendrán que ir en contra de los fenómenos negativos de la sociedad, eliminando las producciones de mal gusto y dañinas o confusas desde el punto de vista ideológico. El siguiente punto trata de las medidas que se tomarán para asegurar una mejor orientación de la actividad editorial, para que la producción de libros responda en mayor medida a la demanda de la educación comunista. Se llevará a cabo un control más riguroso para evitar la publicación de trabajos literarios que no cumplen las condiciones de la actividad político-educativa del partido, de los libros que promueven ideas y concepciones dañinas a los intereses de la construcción socialista. En cuanto a los repertorios de las instituciones de espectáculos, teatro, obra, ballet, etc. (punto 12), se promocionarán las creaciones originales con carácter militante y revolucionario y con temas nacidos de la lucha de nuestro pueblo por el socialismo. Se asegurará más espacio a los valiosos trabajos de la creación artística actual de los países socialistas y se llevará a cabo una selección más rigurosa de las obras del repertorio internacional clásico y contemporáneo. Por último (punto 13), se tomarán medidas para un mejor equilibrio de las películas que se podrán ver en los cines, limitando la difusión de las películas policíacas, de aventuras, prohibiendo las películas que cultivan la violencia y la vulgaridad, que promueven el modo de vida burgués.

En la segunda parte, en el discurso de Ceaușescu, estas ideas son presentadas más explícitamente todavía:

Se ha hablado del cine; hemos tenido una reunión y no quiero repetir lo que he dicho en aquella ocasión. Sólo voy a subrayar un aspecto: tenemos que dejar de importar películas extranjeras decadentes que introducen la concepción burguesa, retrógrada. La lista de películas que se importan se tiene que aprobar por los órganos competentes del partido y del estado. Se impone, al mismo tiempo, la necesidad de que nuestro cine haga

mejores películas. Todos los guiones se deben antes aprobar por los órganos de partido y estado. Estoy de acuerdo con lo dicho por el camarada Baranga sobre este punto, que quien demanda la obra de arte es la clase obrera, los campesinos, nuestro pueblo y, por lo tanto, los guionistas y directores deben hacer películas que correspondan a los objetivos de nuestra educación comunista. Las películas son un instrumento de educación. Pongamos fin a las concepciones liberalistas, burguesas, anárquicas en este campo.

Lo mismo en el teatro, tenemos que revisar el repertorio de las obras extranjeras. Hay muchas buenas – las vamos a mantener - al igual que las películas, pero quitaremos todas las obras que no corresponden a la educación que queremos dar a nuestro pueblo. De la misma manera, nunca se debe poner en escena una obra antes de que la hayan aprobado los órganos del partido y del estado. Yo apelaría a los directores de los teatros, a los artistas comunistas; ¿por qué se ponen obras que no corresponden a nuestros principios y a nuestra ética? ¿Acaso ellos no tienen la responsabilidad de lo que se pone en escena? Durante la época de ilegalidad, camaradas, teníamos artistas progresistas que se negaron a interpretar ciertas obras reaccionarias. ¿Acaso los artistas comunistas no sienten su responsabilidad con lo que interpretan? Lo mismo es válido para la ópera u otros espectáculos líricos, en cuya actividad hay serias carencias – y que deben desempeñar una función mucho más importante en la educación revolucionaria de la juventud, de nuestro pueblo. En este sentido, es necesario que la Secretaría del Comité Central, junto con los órganos de estado especializados, con las uniones de creación, establezcan un programa de elaboración de obras teatrales y de trabajos musicales y de coreografía inspirados en la lucha revolucionaria, patriótica de nuestro pueblo, en la construcción del socialismo, que contribuyan a la formación de la conciencia socialista de las masas.

También hay que revisar la actividad editorial. No me refiero a lo que se publica de los escritores y poetas rumanos. Bueno, aquí también habría críticas que hacer, pero me refiero sobre todo a las traducciones.

*Hay libros que se publican en decenas de miles de ejemplares y que hacen la apología de la vida burguesa, incluso la apología del crimen, mientras que muy buenos trabajos rumanos no se publican por motivo que falta papel. ¿Qué educación hacemos? ¿Qué clase de directores de editoriales comunistas tenemos, qué clase de linotipistas comunistas son aquellos que sacan libros con este tipo de mensajes? Durante la ilegalidad teníamos linotipistas que se negaban a imprimir ciertos libros. ¿Qué clase de combatividad comunista es ésta? ¿Qué clase de comunistas tenemos nosotros en nuestras editoriales? Tenemos que tomar medidas para poner fin a las situaciones a las que me he referido, para que se dejen de publicar trabajos, tanto de la literatura rumana, como de la extranjera, que no sirven a la educación de las masas, a la creación del nuevo hombre. Al mismo tiempo, hay que quitar de todas las librerías cualquier libro que no corresponda a esta orientación, revisar el plan de publicaciones, parar los trabajos en marcha que son inapropiados. Asimismo, habrá que poner más atención a la aprobación de las listas de traducciones y ediciones de otros idiomas. Claro que seguiremos traduciendo de la literatura universal, eligiendo lo mejor, tanto de la literatura de los países socialistas, como de la literatura progresista del mundo entero. Hay mucha buena literatura y la necesitamos, le tenemos que dar a nuestro pueblo la oportunidad de conocer todo lo que hay valioso en la literatura mundial – pero no traigamos papel desechable, literatura que envenena el alma de nuestra juventud.*⁵⁷¹

Este documento se conoce como las tesis de julio y ha supuesto un cambio muy importante en la vida del país, ya que cerraban las esperanzas de un posible liberalismo de la vida cultural que se había dejado entrever.

La literatura, y en general la creación, se han visto forzadas a ser partícipes de la creación del nuevo hombre, de formar el nuevo mundo de los

⁵⁷¹ Nicolae Ceușescu: Propuneri de măsuri pentru îmbogățirea activității politico-ideologice, de educare marxista-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii. EXPUNERE la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative, publicado en Combinatul Poligrafic “Casa Scânteii”, București, 1971, Republica Socialistă România, pp. 63-65

comunistas, justificar y legitimar la censura. En el intento de los dirigentes políticos de importar de manera artificial y forzada todos los preceptos de la Unión Soviética, había primero que limpiar todo lo anterior y asegurarse que nada inapropiado llegaba a manos de las masas. El segundo paso era la creación artificial de la nueva literatura que reflejara el nuevo mundo y el nuevo hombre; este nuevo hombre y su nuevo mundo se forman precisamente con la ayuda del control de la información, es decir, la censura. En Rumanía la censura actuaba en dos fases: la primera era previa a la publicación/emisión del trabajo artístico y la otra, posterior a ella: se hacían controles aleatorios, que funcionaba fuera de los órganos de censura y que, en realidad, controlaba a los censores y comprobaba que se habían seguido las indicaciones ideológicas. La presión era total y el resultado se traduce en la autocensura de los artistas, que es, en el fondo, una parte muy importante de la censura. Saber que van a someter a una dura censura su obra antes de publicarla, y saber que, una vez publicada, puede ser en cualquier momento objeto de otra censura (y posible sanción), llevaba a los autores a autocensurarse. De esta doble censura habla también Jerry Palmer en Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction⁵⁷² cuando comenta que la ideología es en realidad muy real, ya que se está encarnada en el comportamiento de las personas, a la vez que está presente en los aparatos del estado. Por lo tanto, su existencia material es doble.

A lo largo de la época comunista, la censura ha sido tarea de varias instituciones. De las más importantes en cuanto el trabajo realizado, mencionaríamos *Comitetul de Stat pentru Presă și Tipărituri* (El Comité Estatal para la Prensa e Imprentas) que funcionó sólo dos años, de 1975 a 1977, cuando se reorganizó el *Consiliul Educației și Culturii Socialiste*⁵⁷³ (1971-1989) y se creó una comisión que suplía el Comité Estatal para la Prensa. *Consiliul Educației și Culturii Socialiste*, que dependía directamente de la Comisión Ideológica del Comité Central del Partido Comunista

⁵⁷² Palmer, Jerry: Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction, New York, Psychology Press, 1991, p.99.

⁵⁷³ El Consejo de la Educación y Cultura Socialista

Rumano, tenía estructuras subordinadas a nivel regional y municipal en todas las poblaciones del país y bajo su control directo se hallaban todas las editoriales, todas las publicaciones, el cine, el teatro, la ópera, etc.

En la transcripción de la reunión del Comité Central del PCR⁵⁷⁴ de junio 1977, el año de la reestructuración del órgano de la censura, Titus Popovici menciona uno de los problemas más graves y polémicos al que se ha enfrentado la sociedad rumana en los últimos decenios y que es usado como argumento en contra del socialismo: la libertad de creación. La verdadera censura representa el esfuerzo de la sociedad capitalista por parar la aspiración de las masas hacia el socialismo, hacia la libertad y dignidad absoluta. Una de las formas más importantes de esta censura capitalista es su intento de presentar las normas de la libertad burguesa como normas únicas, inamovibles, perfectas. Por lo tanto, lo que hacen los órganos de censura del país al no permitir la entrada y la distribución de obras occidentales consideradas inapropiadas es ¡luchar contra la censura! Reconoce que el tema de la relación entre autoridad y libertad es más sensible que en ningún otro campo en el del arte, pero justifica la censura.

Leemos en el acta de otra reunión una propuesta de Ceaușescu que, cuanto menos, llama la atención: hay que hacer un pedido de películas, guiones para series de televisión, obras teatrales y musicales. Es decir, los autores pueden componer lo que les parezca, pero también lo que se les pida. Se les da la temática, varios autores componen, y el partido elige la que más le conviene. Lo mismo con los pintores, novelistas, etc.

Otro autor (Eugen Barbu), miembro del comité Central, toma la palabra en una reunión posterior⁵⁷⁵, tras la entrada en vigor del decreto que decidía la desaparición del Comité Estatal para la Prensa y la Imprenta. Tiene un recuerdo nostálgico para el órgano de control cerrado, ya que habla de gente que daba consejos valiosos, llenos de buenas intenciones y que ayudaban a

⁵⁷⁴ Stenograma Ședinței Plenare a Comitetului Central al Partidului Comunist Român și Consiliului Suprem al Dezvoltării Economice și Sociale din zilele de 28-29 iunie 1977

⁵⁷⁵ Ședința de Comitet Politic Executiv al C.C. al P.C.R. din ziua de 13 septembrie 1977

los escritores a evitar errores. Tal y como considera Barbu, la desaparición de este comité era una medida verdaderamente revolucionaria con la cual Ceaușescu dejaba total libertad a los autores, cuando en realidad, se trataba de un traspaso de poder, ya que la censura se volvió de hecho más férrea si cabía.

Sin proponernos en ningún momento hacer una historia de la censura, hemos intentado presentar la realidad social en la época-marco del género policíaco que trata nuestro trabajo. Surgen una serie de preguntas: ¿cómo podía un autor evitar la censura y dejar escapar algo, algún detalle, que no correspondiera con la política del partido? En este clima, ¿es sorprendente el lenguaje patriótico en muchas novelas (también policíacas) que tanto se ha criticado posteriormente? ¿Es sorprendente la uniformidad que había a la hora de crear las tramas, de resaltar la figura luminosa del oficial de Securitate (en realidad odiado y temido por igual) – prototipo del nuevo hombre? ¿O la avalancha de espías capitalistas, siempre perdedores en la confrontación con los órganos de seguridad del estado? ¿Asombra el hecho de qué el género policíaco, con su fórmula fija “el bien vence en mal” se prestara a la ideología del partido dirigente? Pensamos que la respuesta a todas estas preguntas es no.

Resumiendo algunas ideas que hemos desarrollado anteriormente, podríamos decir que las novelas policíacas de países como Rumania, escritas durante el régimen comunista, tienen temas y estructuras bastante fijas: el detective particular no existe en ninguna; el que lleva el caso es a veces un policía, pero más a menudo es un oficial de la Securitate cuya preocupación continua es impedir a los capitalistas que roben los secretos de la economía socialista que tanto envidian. Los capitalistas intentan comprar estos secretos, y si no los consiguen de esta manera están dispuestos a matar; en esto también destaca su maldad, y, en comparación, podemos ver cómo ciertos ciudadanos, tentados en algún momento del dinero que se les ofrece, o de la perspectiva de irse a vivir a otro país, se dan cuenta finalmente del error que han estado a

punto de cometer, o, si no, cómo son castigados por esta institución que no falla nunca.

Podríamos decir que en casos como éste la novela policial es profundamente ideológica; además el mensaje es muy claro: todos los capitalistas son malos y sin principios, mientras los que realmente creen en el comunismo son buenos y con fuertes principios; las instituciones del estado nunca fallan, sobre todo la Policía, la Securitate y el Partido; de los ciudadanos hay algunos que viven con la nostalgia de la época pasada, y son considerados elementos peligrosos que hay que vigilar, pero la mayoría saben apreciar lo que el Partido hace por ellos y le son fieles.

*Los esquemas, la organización de las circunstancias, las relaciones entre los personajes, la fórmula de la antonimia de los caracteres, las persecuciones, el misterio, la ambigüedad de los personajes, las casualidades, los descubrimientos, la habilidad en la construcción de la trama y, no menos importante, la idea de la justicia junto con el castigo a los vicios sociales y morales se han ido preparando dentro de estas etapas de la novela.*⁵⁷⁶

⁵⁷⁶ Ion Vlad: Câteva teme pentru roman, en TRIBUNA, 18, nr. 15, 14 aprilie 1974, p. 3.

CONCLUSIONES

Pasamos a continuación a extractar sintéticamente las conclusiones y resultados de nuestra investigación, relacionándolos con los objetivos que nos habíamos marcado al comienzo de la tesis.

Si consideramos el género policíaco desde la teoría de la recepción, más exactamente desde el concepto de “espacios en blanco”⁵⁷⁷ que crean los textos de este tipo y que debe llenar el lector a través de su imaginación, una vez asumidas las convenciones que el texto y el género establecen, podemos afirmar que lo policíaco es un género que necesita del papel activo del lector. El texto, y el autor, cuentan con el esfuerzo de su público para llenar los vacíos y determinar lo indeterminado, como apuntaba Roman Ingarden cuando definía otro concepto básico de la teoría mencionada, el de la “concreción”. En su esfuerzo, el lector de la novela policíaca, al igual que en otros textos afines, juzga en la obra elementos que no están en ella explícitamente, hace sus conjeturas y crea su propio cuadro partiendo de los elementos que encuentra en su camino. Y si la concreción depende, lógicamente, no sólo del lector, sino también de las cualidades objetivas de la obra, de las posibilidades que ésta le ofrece al lector de rellenar los espacios en blanco, observamos, una vez más, que las novelas policíacas pueden clasificarse en las que están inscritas plenamente en los parámetros de lo literario y las que se quedan en lo paraliterario o de fabricación. Es decir, en un hibridismo formal que va a afectar en todo el proceso de producción y consumo de los textos de esta naturaleza.

Si tomamos en cuenta el gran consumo de novelas policíacas en Rumanía en la época que aquí estudiamos, podríamos decir también que el público en general es conocedor, en teoría, del género, lo cual nos llevaría a decir que también está predispuesto a un modo de recepción basado en el hecho de que

⁵⁷⁷ Concepto ideado por Wolfgang Iser en su Teoría de la recepción estética.

ya está familiarizado con las características o referencias de la novela policíaca. Bien es verdad que el texto puede en ocasiones alejarse de la estructura esperada y transgredir las expectativas del género, no obstante, el concepto que tenga del mismo es igual de importante, porque condiciona el “horizonte de expectativas”⁵⁷⁸ del lector. El lector es partícipe del género, de los temas, de textos anteriores, de tal modo que esta experiencia previa influirá en su manera de valorarlo y consumirlo. En el caso de la novela policíaca rumana, encontramos ejemplos de libros con suficientes cualidades objetivas para que el lector encuentre estos espacios en blanco y que los pueda llenar, siendo capaces de utilizar sus conocimientos previos sobre el género, pero que a la vez se alejan de la fórmula estándar en mayor o menor medida. También encontramos ejemplos, muy numerosos, de libros que obedecen de una manera excesiva a las características propias de la literatura de la época, siguiendo de forma demasiado evidente las directrices políticas e ideológicas del momento histórico que atraviesa el país y que resultan artificiales en un porcentaje muy elevado.

Además de tener en cuenta la problemática señalada, nuestro trabajo se proponía realizar, entre otras cosas, un **cuadro cronológico de autores** de novelas policíacas rumanas. Era este aspecto tanto más importante, en cuanto que no existe algo parecido en la bibliografía sobre el género. Los autores (con pocas excepciones) no están mencionados en ninguna historia de la literatura, aspecto bastante habitual también en otras literaturas, que se explica por la falta de interés de los especialistas, que ha influido todo lo paraliterario de fabricación. Quizás sea ésta la parte más valiosa del trabajo, la más novedosa y posiblemente útil en un futuro, y también la que más esfuerzo ha requerido. El hecho de que la novela policíaca esté en gran parte incluida en la paraliteratura o novela de fabricación, cuando no en la subliteratura, influye igualmente en las ediciones publicadas; no hay ningún tipo de información sobre los escritores y su vida, sobre otros títulos suyos, ni si se trata de la primera, o segunda edición, etc. En definitiva, casi nada:

⁵⁷⁸ Concepto usado por Hans Robert Jauss.

sólo una cubierta llamativa y, con frecuencia, un título atractivo. Cerramos esta parte del trabajo con una reflexión de límites, sabiendo que hemos dejado fuera a muchos otros autores, que, en algunos casos no hemos podido hacer mención siquiera de sus libros por no haber encontrado información. Aun así, en otros, al tener títulos, aunque no datos biográficos, hemos decidido incluirlos en el Anexo 2, con la pretensión de que sirvan de base para futuras investigaciones.

Para no desbordarnos con aspectos complementarios a nuestros objetivos, también hemos limitado el estudio a autores cuyos libros empiezan a publicarse después de la caída del régimen comunista. En el caso de autores consagrados antes de 1989, hemos hecho mención de sus títulos hasta nuestros días. Consideramos que el género en Rumanía ha cambiado esencialmente con el cambio socio-político y que, en consecuencia, sus obras podrían ser objeto de otro trabajo y que también sería interesante analizar los libros escritos después de 1989 por autores conocidos con anterioridad. Asimismo, hemos tratado de manera bastante escueta el capítulo dedicado a las obras representativas; por no excedernos y por poner límites temporales a nuestra investigación, por lo que nos hemos centrado con profundidad en tres autores representativos como modelos específicos, además de la novela **Baltagul** de M. Sadoveanu, brillante predecesora del género policíaco, que sin ser estrictamente una novela policíaca, es un eslabón importante para el desarrollo del mismo, como también lo es la novela **Amândoi** de Liviu Rebreanu. La selección de los modelos se ha hecho teniendo en cuenta los tipos de narrativa policíaca, su valor y también nuestra propia preferencia personal, a sabiendas de que otros autores importantes, como Leonida Neamțu, Theodor Constantin, Nicolae Mărgescu, etc., se merecían más atención y que su obra es digna de ser objeto de trabajos posteriores.

Partiendo de la premisa, en apariencia sencilla, de que los libros se clasifican en dos categorías – buenos y malos – y que la literatura policíaca funciona con fórmulas, consideramos que los “malos” libros están claramente en lo

paraliterario de fabricación (por su contenido casi fijo, la repetición de los esquemas que siguen sin prestar atención a la literariedad, al estilo, a la trama complicada artificialmente, etc.), mientras que **los libros “buenos” constituyen un género fronterizo**, aunque sigan usando fórmulas, pero en menor medida que la novela policíaca clásica: ya no se trata de mantener el suspense a toda costa con elementos de sensacionalismo, sino destacar también la literariedad, la creación de personajes redondos, la atención que prestan a la psicología de los personajes, en recrear el ambiente en el que viven, se mueven y que condiciona sus actos, etc.

En el caso de estos libros más logrados, perduran igualmente algunas características de la paraliteratura como, por ejemplo, aparecer en colecciones especializadas en el género, con autores también especializados, con grandes tiradas, que responden al gusto y a la capacidad receptiva de los lectores, etc., pero no se dan otras, como la eliminación paulatina de la noción de autor y el hecho de que estos sean fácilmente sustituibles, como ocurría en el caso de las novelas por entregas, predecesoras del género policíaco. En realidad, es quizás ahora, en la actualidad, cuando parece que se está produciendo una vuelta a la pérdida de la autoría, o al menos a una situación en la cual el autor es fácilmente sustituible, mientras el producto sea el mismo. Nos referimos no tanto a los libros, sino más bien a las series de televisión con temática detectivesca, donde la autoría es múltiple y puede variar con facilidad y frecuencia. El género policíaco entra en la esfera de la literatura de masas si nos fijamos en la redundancia de los temas y tipos de trama, y en muchos casos en su grado de originalidad bajo, pero aquí es donde destacan los buenos autores, que consiguen aportar “algo” que los diferencia, sobre todo mayor originalidad e imaginación, además de otro lenguaje claramente más cuidado y esteticizado en comparación con los otros. Diríamos que dentro del género policíaco rumano hay un grupo numeroso de novelas que se **consumen** y otras, no tan numerosas, que se **leen** con interés, detenimiento y placer, y hasta se **releen**, convirtiéndose en “clásicos” del género.

En lo que se refiere a las **peculiaridades más distintivas de la novela policíaca rumana**, podemos afirmar que existen, pero que conviene matizar. Quizás lo más evidente y original sea lo que tiene que ver con la tipología de las tramas: la mezcla híbrida de novela de espionaje en la que se van haciendo deducciones para resolver el misterio, con los métodos que pertenecen a la novela policíaca por excelencia. Esta mezcla ha conocido un gran auge en Rumanía en la época del comunismo, entre otras cosas porque encajaba bien con la psicosis política del régimen, siempre dispuesto a ver conspiraciones exteriores. Por ello, resulta **difícil separar la novela policíaca de la novela de espionaje**, aunque seamos conscientes de las diferencias. Lo que ocurre es que, como hemos señalado, dadas las circunstancias políticas, era el género por excelencia que ofrecía más posibilidades para ideologizar a las masas y mantener los presupuestos de la “guerra fría”. También era mucho más apropiado luchar contra un crimen de traición, que contra un asesinato o un robo vulgar, poco apto para el “paraíso” que el sistema quería hacer creer. Esto no significa, obviamente, que todas las novelas se puedan incluir en este género híbrido, ya que en el espacio rumano se encuentran novelas genuinamente policíacas, que no mezclan rasgos de otros géneros y subgéneros.

Si pensamos en los tipos de tramas policíacas a los que nos hemos referido en la primera parte del trabajo, podríamos concluir que **en el caso del género rumano predomina el subgénero “police procedural”**, ya que era también el que más se adaptaba a la realidad socio-política, en la cual no tenía cabida la figura del detective privado, y tampoco se podía ridiculizar a los órganos de la seguridad del estado. No obstante, no es éste el único tipo de trama, ya que hemos visto también ejemplos de trama apoyada en la **deducción intelectual**, es decir, cercana al tipo clásico, y **también novelas de tipo “hard-boiled”**. Tampoco faltan ejemplos de **tramas de tipo “whodunit”**, donde la deducción tiene mayor relevancia que los personajes. Cabe destacar que, en todas ellas, hay un tratamiento diferente de los personajes. Las menos numerosas en la clasificación expuesta en el capítulo

correspondiente son las del cuarto tipo, las así llamadas “metaphysical detective narratives”, que no tienen mucha representación en el género rumano, aunque quizás entrarían en esta categoría algunas de las novelas de Leonida Neamțu.

Volviendo al subgénero predominante en Rumanía, podríamos decir que las novelas de tipo “**police procedural**”, también llamadas **novelas policíacas psicológicas o costumbristas** son las que mejor encajan en el entorno socio-político gracias a algunas de sus características: un ritmo más sosegado, un lenguaje menos crudo, poca intensidad en la descripción de la violencia y, sobre todo, una crítica de la sociedad menos feroz. Pensando en la inmensa mayoría de novelas policíacas rumanas, diríamos que no hay apenas descripciones de asesinatos, torturas u otros tipos de escenas de violencia física. En cuanto a la crítica de la sociedad, más que feroz, es inexistente en la mayoría de los casos, o muy bien disimulada en otros, para poder lidiar con la censura.

Hemos visto que el subgénero “**hard-boiled**” no tiene demasiada representación en el caso de la literatura rumana, aunque tiene un ilustre representante en persona de George Arion. Para matizar esta afirmación, nos gustar añadir que este subgénero policíaco, también llamado **novela negra**, a pesar de ser un tipo de novela surgido como crítica ferviente de la sociedad capitalista, aspecto que podría haber sido utilizado por la ideología comunista del régimen, tiene algunas características que lo hacen incompatible con los preceptos políticos de la época. Además de girar alrededor de la figura del detective privado solitario (hecho impensable en Rumanía), en las novelas negras el bien y el mal no son valores absolutos, como en la novela clásica, sino relativos. Este aspecto va en contra del mensaje ideológico claro que se quiere transmitir sobre las evidentes virtudes del comunista frente a la inmoralidad del sistema capitalista. Asimismo, el hecho de que el orden no se restablezca tras la intervención de los órganos de seguridad del estado y tras el castigo de los culpables, el que

flote en el aire la pregunta “qué va a ocurrir ahora”, tampoco resulta políticamente correcto.

Entre otros tipo de novelas policíacas escritas por autores rumanos, nos gustaría mencionar, también la **novela del perpetrador (autor del hecho delictivo)**, muy bien representada por Viorel Cacoveanu, donde la historia gana fuerza dramática a costa del enigma o del suspense, pero con claras cualidades a la hora de retratar al asesino u otro tipos de delincuente. Como ya hemos señalado en el análisis de su obra, el Príncipe (el joven atormentado e inadaptado que termina matando a su padre) adquiere gran relevancia en la historia y consigue más empatía que la víctima. También, siguiendo las reglas de este subgénero, el autor crea un detective que nada tiene que ver con los superhombres infalibles, sino que es un ser corriente, que tantea y duda para avanzar con la investigación.

También se dan casos de **novela de la víctima**, donde este personaje ya no es únicamente el punto de partido y la razón del conflicto, sino que se convierte en personaje activo, o de **novela policíaca parodia**, al igual que en las literaturas de otros países, firmadas, entre otros, por Nicolae Paul Mihail, Leonida Neamțu o Vlad Mușatescu. Este subgénero imita el género policíaco, caricaturiza sus rasgos, lo exagera y recompone con elementos deformados como, por ejemplo el detective antihéroe Alan Conan Doi que hemos presentado anteriormente.

Como ejemplificación de los que hemos ido señalando, sin poder agotar las posibilidades, hemos analizado a lo largo de nuestro trabajo ejemplos representativos de los tres principales tipos de tramas mencionados: Viorel Cavoveanu para el tipo “police procedural”, George Arion para la narrativa “hard-boiled” y Rodica Ojog-Brașoveanu para la novela “whodunit”. Si bien los autores citados no han seguido fielmente todas sus características, hemos podido observar cómo han adaptado estos modelos a la realidad social y política, lo que muestra inteligencia y originalidad, independientemente de que se reconozcan con claridad otros rasgos distintivos. Consideramos,

además, que lo han hecho con talento literario y con maestría técnica. También, a lo largo del cuadro cronológico, hemos resumido las tramas de algunas novelas más representativas y comentado rasgos de sus tramas, personajes o estilo, para poder hacer ver los modelos que seguían sus autores: novela – enigma, de detección, psicológica, negra, de procedimientos policiales, policiaca de espionaje, etc.

Otra característica general y distintiva es que **los personajes adquieren en el espacio rumano mucha más importancia, a veces a costa de la construcción de la trama**. Los autores se esfuerzan en desarrollar la psicología y aspecto de los detectives, de los sospechosos, de los delincuentes, de los personajes que se ven envueltos (incluso de una manera muy casual y lejana) en los hechos. En el caso del detective, uno de los rasgos comunes para muchos autores es que intentan presentarlo como alguien cercano, un ser que se equivoca, que duda de sus decisiones, etc., lo que hace que esta nueva faceta se convierta en muchos casos en un estereotipo. En este aspecto, del desarrollo de los personajes, comprobamos que uno de los rasgos de la narrativa “police procedural”, según el cual el personaje se convierte en el misterio central, se cumple, aunque el investigador no use la intuición en lugar de la detección como norma exclusiva. Es decir, si bien es verdad que la intuición adquiere un papel muy importante en el esclarecimiento del misterio, al tratarse de oficiales profesionales, es muy natural que se le dé mucha relevancia al trabajo en equipo (un elemento que no podía faltar), a los medios técnicos de los que disponía el estado, etc. Al ahondarse tanto en la naturaleza humana, en las razones que hacen que uno sea capaz de cometer un delito grave, la sensación que el lector tiene al final de la novela no es (en el caso de las novelas más logradas desde un punto de vista literario) de paz y orden restablecido, sino más bien de tristeza y suspicacia, sin evitar tampoco la moralina de cortos vuelos. También nos gustaría subrayar que la novela policiaca rumana, siguiendo el modelo de la novela detectivesca costumbrista usa un tono más introspectivo, además de interiorizar más en

los personajes. Los personajes, según la destreza de sus autores, “hablan” y resultan muy naturales y creíbles o, por lo contrario, dan discursos largos y aburridos con demasiadas pretensiones intelectuales.

Otro rasgo característico en cuanto a los personajes es el gran número de investigadores que aparecen a lo largo de series de novelas. Pudimos comprobar que **la mayoría de los autores deciden crear un personaje que irá apareciendo en muchas de sus novelas**, siguiendo de esta manera la tradición establecida por los maestros del género. Los ejemplos de este aspecto son muy numerosos, empezando con los autores más representativos estudiados anteriormente (G. Arion con Andrei Mladin, Rodica Ojog-Braşoveanu con Minerva Tutovan o el Comandante Cristescu y Viorel Cacoveanu con el procurador Octav Vornicu) y continuando con muchos otros: Haralamb Zincă con el Agente B 93, Theodor Constantin con Mihai Ulea, Vlad Muşatescu con Alexandru Coman (Al Conan Doi), Nicolae Mărgeanu con el capitán Vigu, Horia Tecuceanu con el capitán Apostolescu, Petre Sălcudeanu con el Abuelo, Romulus Cojocaru con Nicolae Nicolau (el defensor), Olimpian Ungherea con el capitán Radu Bobeică, Florin Andrei Ionescu con el capitán Alexandru Adrian, Traian Tandin con el capitán Roman, etc. Nos gustaría aprovechar este aspecto para señalar que, independientemente de las limitaciones, controles, censuras y consignas del sistema, los escritores rumanos conocen bien la tradición y lo que se hace en este campo, aunque ellos se adapten a las circunstancias.

La mayoría de los autores no están “especializados” únicamente en el género policíaco, sino que escriben poesía, teatro, ensayo u otros géneros novelescos, lo que puede significar, por un lado, menos maestría a la hora de crear tramas policíacas, pero supone más literariedad en sus producciones, ya que no están tan sujetos a la fórmula. Hablando de los autores, otro aspecto que se ha mencionado es el hecho de que en Rumanía **el género policíaco ha tenido predecesores brillantes**, como Sadoveanu o Rebreanu, como los más destacados, o Victor Eftimiu, quien en su novela **Kimonoul înstelat** (1932) realiza una parodia del género policíaco antes de que el

genero se desarrollara en Rumanía como tal. Quizás modelos literarios señalados de la otra literatura hayan hecho, también, que los autores se esforzaran por alcanzar un mayor grado de literariedad, o que se les filtrara el hábito de las otras creaciones. Sociológicamente, da la impresión de que la práctica de la novela policíaca es un “divertimento” con algo de compensación económica y sin los “riesgos” de la literatura canónica.

También resaltaríamos que es un género al que se han dedicado **muchos autores que trabajaban directamente como oficiales de Milicia o de la Securitate, o estaban muy unidos a estos órganos del estado**, como por ejemplo redactores en revistas editadas por los órganos de seguridad. Al ser conocedores directos del trabajo realizado por los profesionales, muchos de ellos optaban por escribir sobre casos reales, o al menos partiendo de ellos. Algunos ejemplos de autores que entran en esta categoría son: Nicolae Ștefănescu, Florian Grecea, Neagu Cosma, Ștefan Berciu, Petre Vârlan, Ion Aramă, Tudor Negoită, o Traian Tandin, entre otros. A algunos de estos autores se les reprocha un nivel más bajo de maestría literaria y, a veces, fallos estilísticos, pero alimentaban bien las linotipias y el ansia de “evasión” sin compromiso de otras lecturas.

El **tiempo** en el que transcurren la mayoría de las novelas policíacas es el tiempo real, la época del comunismo, y muchas veces el tiempo de la trama es muy corto, como hemos visto en algunas novelas. Un aspecto que nos gustaría resaltar es que **en muchas novelas se usan analepsias** que llevan al lector a la época anterior a la Segunda Guerra Mundial, o durante su transcurso, como fuente y precedente de hechos delictivos. Este traslado temporal permite a los autores narrar hechos que serían impensables en el comunismo. Por eso, valoraciones estéticas aparte, el género es una fuente para la reflexión sociológica y para ciertos aspectos costumbristas que se detectan como situaciones de la realidad y que explican bien sintéticamente el clima de la dictadura.

El espacio está también muy influenciado por el clima político y social, ya que el lector tiene que reconocer las ciudades en las que transcurren los hechos. Respetando la característica del género que se ubica principalmente en el medio urbano, la mayoría de las tramas ocurren en ciudades grandes o en el litoral muy aglomerado, pero también en ciudades de provincia o en espacios cerrados. No obstante, las ciudades no están descritas como nido de crímenes u otros hechos delictivos y, en la mayoría de los casos, el orden es restablecido por la ley, causando una sensación reiterativa de falsedad cuando lo que se pretende es lo contrario, aunque se trate de una ficción. Vemos que en la novela policíaca rumana también aparecen ciudades inventadas, cuyos nombres suelen ser la ciudad S. o T., y que, sin ser como el pueblo idílico de Miss Marple, nos lo recuerdan un poco, puesto que el lector debería tener la misma sensación frente a un hecho delictivo ocurrido en un sitio tan inesperado. Habitualmente, se trata de ciudades de provincia tranquilas, rozando el aburrimiento, donde los personajes trabajan en la fábrica de la ciudad – centro de investigación de importancia internacional –, o en la oficina de correos, cuando no en una tienda o en la escuela. Faltan casi por completo los espacios misteriosos, a no ser que se trate de una vivienda particular, o algún lugar lejano.

Otro aspecto relevante es el **debate sobre el estatus de la novela policíaca en Rumanía**. Aunque la postura de la crítica frente al género no sea exclusiva de este país, cabe resaltar la continua preocupación de los autores rumanos por entender las causas del menosprecio y de la continuada falta de interés por un género tan exitoso entre el público. Nos han parecido interesantes los debates, las autoevaluaciones, la búsqueda de soluciones para alcanzar el camino hacia la aceptación plena y su reconocimiento, más si pensamos que esta preocupación fue muy temprana. La primera mesa redonda a la que hacemos referencia en nuestra investigación data desde el año 1966, es decir menos de tres décadas después de la aparición del género policíaco autóctono, lo cual nos parece muy meritorio.

Probablemente **el rasgo más distintivo de la novela policíaca rumana en el período estudiado es la ideología, unida al propósito educativo**, un aspecto muy recurrente en las reseñas que hemos leído y citado. Nos gustaría decir, no obstante, que en muchos casos no sabemos hasta qué punto había verdaderamente un propósito educativo tan grande como se destaca insistentemente en la mayoría de las reseñas, ya que a menudo lo que se percibe en la reseña no aparece en muchas de las novelas. Parece más una consigna. Esto no significa que la influencia de la ideología comunista no sea la característica que más poderosamente ha moldeado la prosa policíaca. Hemos visto a lo largo del trabajo cómo **los preceptos políticos han forjado las tramas, los personajes, o el mensaje**. Queda evidente que, si bien es verdad que en sus orígenes, la novela policíaca era un producto típico de las sociedades de sistema capitalista, y que no era intencionadamente ideológica, muchos de los autores rumanos, por las razones que hemos intentado presentar, se han servido de la ideología; no siempre defendiéndola, pero intentando con ello que sus libros fueran lo más auténticos posibles y un reflejo fiel del escenario sociológico.

Si en la novela clásica el detective defendía el bienestar de la clase burguesa que se veía en peligro por los cambios sociales y económicos, en la novela policíaca rumana en el período comunista los órganos de seguridad del estado defendían la sociedad, precisamente de la pasada clase burguesa y de los elementos malignos provenientes del sistema capitalista. Si la novela tradicional se servía del detective privado o aficionado que descubría los vicios de la policía oficial y de las leyes, la sociedad comunista no admite su propia crítica y, por lo tanto, no hay esta clase de detectives; aunque dude o vacile, aunque se equivoque, el policía del estado está libre de toda sospecha.

En los aspectos mencionados anteriormente (ideología, propósito educativo, o censura), la novela policíaca rumana es muy diferente a la literatura del género en países como Inglaterra, Francia, Estados Unidos, o España, pero muy afín con el tipo desarrollado en los demás países socialistas. Si

pensamos que la literatura policíaca ha nacido en la sociedad capitalista, está claro que en las sociedades comunistas ha tenido que realizarse una adaptación de temas. Además, el mensaje ideológico claro es que la sociedad capitalista está basada en un orden injusto y que está repleta de inadaptados de entre los cuales se reclutan los delincuentes. También cabe destacar otras premisas de la que parte la ideología de los países socialistas: en sus sociedades no existe corrupción social, el número de infracciones está decreciendo, pero subsisten ciertos elementos del pasado, lo que justifica la lucha entre el pasado y el presente glorioso. Asimismo, los países socialistas son objeto de ataques enemigos exteriores, que habitualmente se traducen en acciones de espionaje. Todos estos fenómenos ofrecen material suficiente para inspirar y alimentar una literatura policíaca. Las novelas policíacas de los países comunistas comparten también la manera de retratar al detective que ya no es un solitario, sino el exponente de un colectivo cuyos intereses justos defiende. El género aspira a ser reflejo de unas realidades sociales y se afana en acentuar su orientación humanitaria, mezclando el carácter educativo con su propósito de entretener.

La novela policíaca ha tenido un gran éxito entre el público; prueba de ello, el gran número de autores y de colecciones, aunque el período que hemos intentado cubrir es relativamente corto. Estamos hablando de unos cuarenta años durante los cuales más de 110 autores (según los datos que hemos podido encontrar, pero con certeza el número es mayor) se han dedicado, exclusivamente o no, a la novela policíaca. Quizás convendría señalar que parte del éxito puede deberse también a la falta de competencia masiva como ella de productos de “alta literatura”. Este género desideologizado-ideologizado, si se nos permite la expresión, era un “pasto” literario generalmente más inocuo, fácil de escribir, manejar y leer, con las honrosas excepciones señaladas de los que mejoran la literariedad. Por cierto, este aspecto era precisamente una de las reiteradas quejas de los autores preocupados por el futuro del género: demasiados malos libros, muy poco control, demasiada permisividad por parte de las editoriales,

preocupadas únicamente por ganar dinero y cumplir su plan de producción. Otra prueba del gran éxito entre el público es el hecho de que numerosas novelas de éxito han sido llevadas a la gran pantalla. Aunque no hemos tratado el aspecto del cine policíaco durante el régimen comunista, hacemos esta observación puesto que las novelas sí han sido mencionadas: **Cercul magic**, la novela de Nicolae Mărgescu de 1965, llevada al cine en 1975, las novelas de Petre Salcudeanu **Bunicul și doi delicvenți minori** (1974) y **Bunicul și-o lacrimă de fată** (1976) en los años 1976 y 1981, respectivamente, la última con un pequeño cambio en el título (**O lacrimă de fată**), o la novela de Haralamb Zincă **Moartea vine pe bandă de magnetofon** (1967) llevada al cine en el año 1978 con el título **Un om in loden – Un hombre con abrigo**- son sólo algunos ejemplos.

Un último aspecto que tampoco hay que olvidar es el revivir del género policíaco universal en los últimos años. Sólo hace falta mirar los títulos de los libros más vendidos, o las series y películas que más calan en el público de todo el mundo y comprobarán que tienen al menos un elemento policíaco, aunque se hayan alejado claramente del tipo clásico. El género ha ido evolucionando, buscando su camino y su supervivencia, tal y como lo ha hecho a lo largo de toda su historia. Lo mismo se puede aplicar a la novela policíaca rumana, que en la época del comunismo ha tenido que adaptarse a una realidad social y política dura para abrirse un camino nada fácil, aceptando compromisos más de una vez, pero creemos que lo que hay destacar es su capacidad de sobrevivir y el mérito de haber, al menos, entretenido a un público muy necesitado de entretenimiento.

ANEXO 1

Como ya hemos anticipado, a continuación ofrecemos una lista de autores de novelas policíacas cuyos títulos se han publicado a lo largo del período que hemos estudiado, pero a los cuales no hemos podido incluir en el capítulo correspondiente, debido a la falta de datos biográficos. Por ello, hemos optado por enumerarlos en orden alfabético.

ADRIAN ADAMACHE

Incertitudinile comisarului, 1984

STEFAN P. ALEXANDRU

Răpirea Sabinelor 1991

LIVIA ARDELEAN

Rebus la Mamaia, 1969 (Junto con Florian Oprea)

În legitimă apărare, 1972 (Junto con Florian Oprea)

Exercițiu de vacanță, 1974

Doctore, cine a murit?, 1976

Pasientă-n “pas de trois”, 1979

ANTITA AUGUSTOPOULOS-JUCAN

Al doilea adevăr, 1978

Primejdia avea ochi frumoși, 1982

Capcana, 1985

FLORIN BĂNESCU

Semințele dimineții, 1976

Portocale pentru vinovați, 1982

VICTOR BERCESCU

Un million de lire, 1977

Bombardament cu asteroizi, 1986

Traducciones: **Poezia trubadurilor**, 1979 (junto con Sorina Bercescu), **Poeme epice ale evului mediu – Cântecul lui Roland – Tristan; Cântecul Cidului – Parsifal**

(junto con S. Răducanu, Sorina Bercescu)

GRIGORE BEURAN

Cifrul Petre Petrescu, 1968

GEORGE BIANU

Din dosarele marilor procese politice (vol. I), 1972

Din dosarele marilor procese politice (vol. II), 1973

În boxa acuzaților, 1979

ION BODUNESCU

Revelion 214, 1973
Pirații în acțiune, 1975
Călătorie în Marea Antilă, 1977
Flagelul terorismului internațional, 1978
Povestea Micaporei, 1979
Inspectorul șef I, 1979
Inspectorul șef II, 1981
Inspectorul șef III, 1983
Marșul cormoranilor, 1985
Drumul Tupșanilor I, 1986
Drumul Tupșanilor II, 1986
Drumul Tupșanilor III, 1988
Băieții cu ochi albaștri – Confesiunile lui I.B., 2012

COSMA BRAȘOVEANU

Omul fără umbră, 1975
Fuga, 1978
Un martor incomod, 1979
Fiara, 2004

FLORIN BRATU

O legătură ciudată, 1982
Un manuscris de ocazie, 1985

GHEORGHE BUZOIANU

O seară pentru mai târziu, 1966
Pensiunea Camelia, 1970
Agenda cenușie, 1971
Lângă colina albastră, 1981
Cadouri pentru o mătușă, 1983
Capcana, 1984
Prin labirint, 1986
Operatiunea Ghinturești, 1990

ION CĂPEȚ

Fulgerul negru, 1973
Misiunea Labirint, 1976
Spirale, 1985
Zăpezile soldaților

VASILE COJOCARU

Corida cu melci, 1978

P.CIOROBEA y A. GURAN

Misiunea Foka, 1980

IOANA DIMITRESCU

Un strigăt în noapte, 1979
Anunțul de la mica publicitate, 1984

I. EMILIAN
Ancheta din iulie, 1971

GHEORGHE FĂRTĂIȘ
Ancheta, 1983

D. GHERGUT SI E. GEORGESCU
Planul Furtuna, 1973

BOGDAN GHIBU
Miza unui joc dublu, 1985

CORNEL HODOJEU
Albatros 31, 1975

EUGEN HRUȘCĂ
Furnicularul complice, 1984

MIRCEA M. IONESCU
Moartea paharelor de cristal, 1974
Asasinul acorda interviuri, 1976
Singurătatea calului Troian, 1976
Cacialmaua
Capcana ucigașă
O anchetă ratată

VICTOR JERCA
Opriți Jaguarul albastru!, 1979

REMUS LUCA
Astă seară îl arestăm pe asasin, 1967

ȘTEFAN MARIAN
Pașaport pentru moarte, 1971
Detectivul duce tava, 1972

NICOLAE MARTINOVICI
Am lăsat graurii să zboare, 1976

ȘTEFAN MIHALCEA
Marele necunoscut, 1969

DAN MIHĂESCU (1933-2013)
Comisarul moare ultimul, 1972

Slalom printre bănuți, 1980
Fereastra dinspre adevăr, 1985
Poiana cu zâmbete, 1988
Glumim, deci trăim, 1996

MIHAI MODOEANU:
Ultima întâlnire, 1987
Enigma din râpa corbilor, 1989
Enigma din casa vulturilor, 1991

MIHU NEAGU
Dosarul Fabiana, 1982

JEAN NEDELCU
Clandestin la bord, 1982

NICOLAE NICOARĂ
Crima care nu-mi iese din cap, 1971
Oare cât o fi avut Shakespeare la geografie?, 1994

RADU NOR
Reîntoarcerea păianjenului, 1971
Acțiunea pirate, 1972
Tridentul de aur, 1972
Vraja diamantelor, 1972

SEVER NORAN
Secretul globului de argint, 1968
Formula magică, 1970
Sfârșitul “Marelui Preot”, 1971
Greșeala fatală, 1973
Ultimul viraj, 1976
Sfârșit de vacanță, 1977
Țara legendarului Minos, 1977
Siria – drumuri de legendă, 1980
Comoara care poate ucide, 1982
Când mileniile vorbesc, 1989
Castelul contesei nebune, 2011

FLORIAN OPREA
Tainele unui dosar, 1977
Marea întoarcere, 1981

RODICA PADINA
Gura de lup, 1974
Venus Cocteil, 1976
Cea mai frumoasă noapte, 1984

Adevăr, idolul meu, 1984
De joi până duminică – Alo, aterizează stăbunica, 1989

ION GH. PANA
Radio Donau nu mai transmite, 1975
Zile și nopți între a fi și a nu fi

TEODOR PARAPIRU
Medalionul, 1979
Suspiciune, 1979

OCTAVIAN PĂSCĂLUȚĂ
Ucigașul va veni singur, 1968

MIRCEA POPESCU
Dosarul E 20 în pericol, 1971
Secretul Elizei Dornescu, 1975
Iarba din fața casei, 1980

ANGELA RADU
Parfum de violete, 1980
Adevărul despre Dora, 1984

MIRCEA RADINA
Păianjenul își țese pânza, 1976
Strada Z, numărul 4, 1967
Ioviță valahul
Milioanele lui Belami

MIHAI RĂDULESCU
Povestiri stranii, 1973

MARIA ROVAN
Ceața revenirilor, 1969
Când pătratul are trei laturi, 1971
Suita

ION RUSU-SIRIANU:
Acțiunea D, 1975
Taina călărețului singuratic, 1987
Evadare din umbra, 1979
Descifrarea unei istorii necunoscute (con Ion Bodunescu), 1973

STELIAN SÂRBU
Eu am ucis moartea, 1974
Noaptea focurilor, 1976
Negustorul de iluzii, 1979

IOANA SOLESCU

Epilog pentru alții, 1974

GHEORGHE ȘTEFAN

Jocul nu mai are rost, 1974

VIOREL ȘTIRBU

Însemnările agentului Adam, 1969

GEORGE TIMCU

Tristețea lui Alec Armașu, 1978

Enigmă pe autostradă, 1980

Dispariția unui necunoscut, 1983

O răzbunare târzie, 1988

ION TIPSIE

Orașul din câmpie, 1979

Eu și școala mea de dans, 1983

Un caz perfect conturat, 1984

Aventurile lui Geo și Dorin, 1984

În drum spre oraș, 1986

ATANASIE TOMA

În numele legii, 1970

Capcana era blondă, 1976

Alertă la Interpol, 1980

CONSTANTIN URZICEANU

Sfârșitul generalului Phleps, 1984

RADU VAIDA

O întrebare neașteptată, 1976

Misiune neobișnuită, 1978

Urme spre adevăr, 1984

Cercul deschis, 1987

ANEXO 2

Como veremos en el libro autobiográfico de Viorel Cacoveanu, **Turma (El rebaño)**, autor analizado ya en el capítulo 6, la censura dominaba todas las manifestaciones culturales, ya que nada se podía publicar o representar sin su visto bueno. Tengamos, además, en cuenta el hecho de que en la Rumanía comunista no existía la propiedad privada, por lo tanto, todas las editoriales y demás instituciones en todos los ámbitos eran públicas y sujetas al control del estado. El lector es informado, por ejemplo, de que las obras teatrales eran vistas antes del estreno, por la comisión ideológica provincial, por los representantes de la censura (La Dirección de la Prensa) y por el Consejo de la Cultura y de la Educación Socialista (CCES). Los libros pasaban por cinco controles antes de ser publicados: la editorial, el CCES, la Dirección de la Prensa, el Ministerio del Interior y la Securitate.

Veíamos en la presentación del autor en el capítulo 6, los títulos que ha publicado y nos parece interesante citar sus palabras en el libro mencionado sobre las dificultades que tuvo que superar para publicar algunos de ellos. Averiguamos, por ejemplo, que ha llegado a dedicarse a la novela policíaca por el consejo de un amigo, director de la Editorial Dacia, que, sabiendo que había publicado ya encuestas sociales sobre la delincuencia juvenil, las familias rotas y los menores descarrilados, le anima.

Vací al principio, pero finalmente debuté, editorialmente, con un volumen de encuestas ¡La chica que dice Sí!; le han seguido dos novelas policíacas Las rubias siempre hacen trampa y Un coñac para una chica, en 1971 y 1972, la primera en una tirada de ¡100.000 ejemplares! [...] Han seguido otras dos novelas policíacas e, implícitamente, el contacto con la censura. Sin más introducción, contaré cómo ocurrió. He escrito la novela Los muertos nunca

mienten con este título elegido a propósito, ya que se publicaba en un mundo donde los vivos mentían profusamente. Mandada a los foros, leída por la editorial, por el CCES, por la Dirección de la Prensa, la novela se dio de bruces en el Ministerio del Interior. [...] Una semana más tarde me encontraba en su sede, en un despacho pequeñito, sencillo, sentado en una mesa baja, con dos camaradas de paisano. Uno era el coronel Goleșteanu, el otro el comandante Tudor Negoită, de la Securitate, él mismo autor de obras y novelas policiacas. En mi libro, un jefecillo con muchos contactos vuelve de noche de ver a su amante; arrolla con el vehículo GAZ⁵⁷⁹ a un minero, al que después lanza a un precipicio. Cuando llega a su casa, le manda a una persona bajo su cargo a llevar el vehículo al parque de la obra en la que trabaja; un capitán de la Milicia se encarga de la investigación, quiere esclarecer el enigma, mientras su hijo está enfermo en el hospital; he creado un oficial como deberíamos haber tenido en la vida real, un hombre del deber; el caso se aclara, pero el capitán pierde a su hijo. Éste es, en pocas palabras, el tema de la novela. ¡Por lo que había conseguido me merecía un premio, no censura! [...]

- Camarada Cacoveanu, ha escrito usted una novela hermosa, verdadera, llena de tensión; demuestra un buen dominio de la construcción de la intriga y de los personajes. El oficial de la Milicia está muy logrado... La crítica va a alabar su libro, estoy convencido de ello y le felicito, pero hay algunos descuidos, algunos errores, ciertas inadvertencias y le pido que lo arreglemos en el momento. Le pedimos la colaboración, la comprensión... Veamos, el capitán Ardeleanu, un as en su profesión, lucha por su cuenta; eso no está bien, no es normal.
- La vida es muy compleja, y la imaginación no tiene límites.

⁵⁷⁹ GAZ: marca rusa de vehículos, para uso civil y militar; eran muy comunes en los países socialistas, entre otras cosas por la diversidad de modelos: automóviles, camiones, autobuses, vehículos industriales o militares.

- *Es verdad, pero nos gustaría que el oficial no estuviera solo, tan solo...*

Me callo. Escucho. Lo presiono a hablar. Y lo hace:

- *Debería resaltar la ayuda del colectivo en el cual trabaja, que no resulte tan solo, que sus camaradas le presten ayuda...*
- *¿Quizás eso podría ser otro libro?, observo con malicia, debido a la inconsciencia de mi juventud.*
- *En la novela se tiene que ver que el oficial que lleva la investigación, es decir, el capitán Ardeleanu, tiene buenos compañeros que le ayudan, le aconsejan y apoyan...*
- *Bueno, no me resulta difícil escribir unas páginas en este sentido... acepto.*
- *Es lo único que le pedimos, se alegra Goleşteanu.*
- *Pero yo creé un oficial modelo, si me lo permite; sabe hacer su trabajo, se dedica a él; incluso diría que se sacrifica. ¿Por qué convertirlo en un individuo débil, que necesita la ayuda de los demás? ¿Lo transformo en un personaje cualquiera? Va a decir el lector que el capitán no sabe hacer gran cosa...*

Los dos se callan, desconcertados. Luego Negoită retoma la idea, pero de otra manera:

- *Bien, digamos que tiene usted razón. En este caso muestre como sus superiores hablan con él, lo ayudan, lo asesoran... Ardeleanu no es detective privado, sino que representa una institución del estado. ¡Eso hay que dejarlo claro! ¿De acuerdo? y mira fijamente al coronel, que añade:*
- *¡Forzosamente!*

Me conformo. Así nació el penúltimo capítulo: XVIII – Empate a uno.

- *La novela tiene otra carencia más o, si quiere, puede mejorar en otro aspecto más, explica Negoită pausadamente y con convicción. Se tiene que ver la relación entre los obreros y la*

Milicia, que haya colaboración, cooperación. En el fondo, ellos también quieren saber cómo murió su compañero...

- *Vale, y ¿qué hago?*
- *Algunos de ellos le dan al capitán ciertas informaciones aparentemente sin importancia pero éste, hábil y profesional, descubre al autor de los hechos. Claro, habría que escribir algunas páginas más...*
- *Me está pidiendo, y por favor no se moleste por decírselo, que haga al oficial inepto, un mal profesional, un personaje que necesita que le den la lección masticada... No me gustaría hacer esto...*
- *¿Por qué? se asombra el coronel, hojeando sus papeles. Usted tiene talento, sabe dar matices.*
- *Me da miedo.*
- *Le da miedo ¿quién? o ¿qué? se asombra también el comandante Negoîță.*
- *Que no se convierta en una novela humorística: al miliciano le ayudan los suyos, los obreros, los jefes... Si quiere, yo escribo cómo lo ayudan todos los que se le cruzan.*

Silencio. Se miran entre ellos. Me da la impresión de que me dan la razón, aunque no lo digan. Es así, ya que Negoîță quiere cerrar el tema:

- *Camarada escritor, nosotros no queremos obligarle, sólo queremos que madure nuestras propuestas. En cualquier caso, ¿va a escribir el capítulo sobre la ayuda que le prestan los jefes?*
- *Por supuesto.*
- *Hay un problema relacionado con nuestros reglamentos: el capitán Ardeleanu usa su coche particular cuando va a investigar el caso. Un día alcanza en la carretera a la amante del supuesto autor del crimen. La invita a subir y la interroga todo el camino. Eso no puede ser. Nuestras investigaciones sólo*

se desarrollan en la sede de la Milicia o en las unidades donde trabajan los que están investigados. ¿Cambia la investigación a la sede la Milicia o prefiere renunciar al capítulo?

- *Yo sólo quería subrayar el lado humano del oficial...*
- *No, no queremos esto... interviene Goleşteanu.*
- *Le tengo que dar la razón al camarada coronel, añade Negoită.*
- *De acuerdo, quito el capítulo.*

Los dos se frotan las manos, dan muestras de alegría, tachan unas cosas en sus apuntes. Sigue el coronel:

- *Durante la investigación, al oficial se le muere el hijo. ¡Propongo que no se muera!*
- *Bueno, digo yo, en realidad nadie se muere, es ficción, se muere en el libro...*

Discrepamos, nos contradecemos, pasa el tiempo, finalmente los censores ceden. Negoită pasa a lo siguiente...

- *Una noche Ardeleanu encuentra un vigilante dormido en su puesto. Según la Orden 356/1973, el capitán tiene la obligación de levantar acta para consignar la incidencia... Y no lo hace... Esto no puede ser.*
- *No, no puede ser, opina el coronel también. Escriba una página más y ponga que sancionan al vigilante.*
- *Al lector le entrará la risa al ver que mientras persigue un criminal, el capitán se para a elaborar actas contravencionales...*
- *Camarada escritor, dice el coronel, aquí se trata de leyes, de órdenes. No se puede regatear. ¡Este capítulo fuera!*
- *Pero necesito el capítulo, es importante para que la acción siga.*
- *Pues escriba una página más. ¡Que conste la contravención!*
- *Voy a hacer algo más sencillo, para evitar el acta y más páginas. Despierto al vigilante. Que no se duerma.*
- *¿Lo ve? ¿Ve que sencillo es? se entusiasma el coronel sinceramente. ¿Ve como sí que se puede?*

- *Nos estamos alargando demasiado, dice Negoitǎ mirando el reloj. Otra cosa... el capitán llama a una de las testigos “puta” y le da dos bofetadas. Las bofetadas fuera. Página 141. La palabra “puta” fuera también.*
 - *De acuerdo. ¿Pongo “miserable”?*
 - *Ponga mejor “desgraciada”, me propone el coronel.*
 - *En la página 156 el capitán, resentido porque no avanza con el caso y por la enfermedad de su hijo, se pone a beber y se emborracha. Nuestra petición sería que no lo emborrachara.*
 - *Entendido. No lo emborrachamos.*
- Seguimos perdiendo otra media hora con pequeñeces, pero paso la quinta censura. La novela, una vez superada la editorial, el Consejo de la Cultura y Educación Socialista y también la Dirección de la Prensa, ha superado la doble censura Milicia-Securitate.⁵⁸⁰*

En el capítulo 15 de **Turma**, intitulado “La política y la literatura”, vemos que le ocurrió algo muy parecido con su obra teatral **El vals de la media noche** que estaba a punto de estrenarse en Oradea. Cacoveanu es invitado para una representación previa al estreno, a la que iba a asistir la comisión ideológica, puesto que se deseaba quitarla del cartel. La comisión ideológica, más numerosa de lo habitual, cuenta con 17 miembros: 12 mujeres y 5 hombres.

Por parte del Consejo de la Cultura y Educación Socialista están Ticuța Crețu y Carmen Dinu. Dos mujeres que han aparecido en el campo de la cultura como consecuencia de la tenaz y consecuente promoción de la mujer. Nada más levantarse el telón, observo que todo el decorado es amarillo dorado. La metáfora: ¡la época de oro!⁵⁸¹ Se actúa sin pasión, en un silencio gélido, nadie aplaude ni se ríe, todos están inertes, como en una tumba. La obra, que en Cluj y Baia Mare duraba dos horas y cuarto - dos horas y veinticinco minutos, aquí dura una hora y cuarenta, lo que demuestra que han

⁵⁸⁰ Viorel Cacoveanu: **Turma (El rebaño)**, Op.cit., pp. 54-58.

⁵⁸¹ Epoca de aur (la Época de Oro)

cambiado el texto. Durante todo el segundo acto, la camarada Săndulescu, secretaria de propaganda en el Comité Regional de Bihor, habla con nerviosismo, con gestos amplios, le explica o reprocha algo a Ticuța Crețu. [...]

Ticuța: Estimados camaradas, hemos visto un espectáculo con claras cualidades, vivo, cautivante, lo vamos a comentar con el autor y más tarde con los demás camaradas, los actores.

Săndulescu: Así nos parece lo correcto: ¡los problemas hay que comentarlos primero con el camarada autor! (¡Qué bonito suena “camarada autor”!)

Debo precisar que la obra se ha representado en numerosos teatros y en todos ellos ha cosechado éxitos de público, de crítica, incluso ha participado en festivales de teatro, lleva la firma de un autor conocido y talentoso. Pero, camaradas, hay un problema: la obra fue escrita y estrenada en un contexto, mientras que ahora el contexto ha cambiado. En la obra hay algunas réplicas atrevidas y también algunas de las que vamos a hablar ahora. Nosotros ya conocemos la obra, ya la hemos comentado en el Consejo, por lo tanto, esperamos sus opiniones.

Săndulescu: En mi opinión, camaradas, se necesita una reconstrucción de la obra, más si tenemos en cuenta el hecho de que estamos viviendo un momento político extremadamente desfavorable. Hay que revisar personajes, y esa americana, Alexandra, que viene para llevarse a su sobrino a los Estados Unidos, tiene que desaparecer de la obra.

Ticuța: Disculpe, camarada Secretaria, pero no hay que exagerar, hagamos crítica constructiva, ayudemos el espectáculo. Es difícil, es imposible hacer desaparecer al personaje principal de una obra. Más cuando el estreno es dentro de dos o tres días.

Săndulescu: ¿Qué dos o tres días, camarada? ¡Querrá decir dos o tres semanas!

Bradú: La obra ya se ha interpretado – tal y como se ha dicho – en otros teatros, es conocida, es un profundo debate de ideas, es entretenida, la necesitamos... Claro que hay algunas réplicas, sobre todo de Alexandra, que son demasiado fuertes, quizás insolentes, algunas incluso injustificadas. Podemos trabajarlas.

Săndulescu: ¿Pero cómo que algunas? Todas sus réplicas son abusivas, van en contra de los principios, denigran nuestro país y sus realidades, nos ponen en una luz falsa...

Ticuța: Me veo en la obligación de intervenir de nuevo. Hablo desde mi extensa experiencia: si este papel lo leemos y retocamos con cuidado, el personaje cambia totalmente.

Săndulescu: Que quede claro, camaradas, la americana tiene que desaparecer del espectáculo. Que se quede en la obra escrita, eso no nos interesa.

El instructor C.C.⁵⁸²: Camaradas, he seguido el espectáculo con atención, es hermoso, vivo, real... Pero no puedo estar de acuerdo que esa americana nos dé tantas lecciones, que invite a su sobrino a irse definitivamente a los Estados Unidos. Y luego, <<todos los otros de los personajes>>⁵⁸³ le piden dólares a la americana. ¿Para qué queremos nosotros dólares? ¡Como si no viviéramos nosotros tan civilizada, digna y plácidamente aquí sin dólares! Yo creo que se necesitan unos cortes y el espectáculo se puede salvar.

Săndulescu: Esa americana es una rumana que ha huido de aquí. ¿Para qué viene a darnos lecciones? Le pide a su sobrino que abandone su país y que se vaya a vivir a los Estados Unidos. ¿Y dónde se lo dice? ¡En Oradea, justo en el borde del país! ¡Se oye fuera de las fronteras! ¿Dónde están nuestros Órganos de control? ¿Qué hacen para evitarlo?

⁵⁸² C.C.: Sigla correspondiente al Comité Central del Partido Comunista Rumano

⁵⁸³ El instructor, como muchísima gente con cargos políticos importantes, era gente sin preparación académica, pero de “origen sano”, una frase muy común en la época comunista, que describía una situación en la cual los descendientes de las clases burguesas o aristocráticas de antes de la instauración del sistema totalitario no podían tener acceso ni a estudios universitarios ni a buenos trabajos. De hecho, se buscaba su castigo y humillación al obligarlos a desempeñar los peores trabajos.

Ticuța: Camaradas, vamos a entendernos: el Teatro Estatal de Oradea necesita un espectáculo bueno, valiente, que atraiga al público y que haga caja. No se lo voy a ocultar, en el ministerio, nuestros dirigentes están muy descontentos porque el teatro rumano de Oradea está a punto de desaparecer, no tiene público, mientras que el húngaro llena las salas. ¿Acaso quieren ustedes mantener un teatro con actas y artículos de fondo?

Silencio engorroso, verdades duras que los individuos con cargos importantes de Oradea hacen como que no ven. Ticuța no quiere un espectáculo suspendido y lo dice abiertamente.

Ticuța: Yo no quiero volver a Bucarest y decir que hemos sacado el espectáculo del cartel. Lo que quiero es hacer que el que tenemos sea apropiado.

El instructor C.C.: La camarada del ministerio lleva razón. No está bien convertir este espectáculo en un caso, sobre todo porque ya se ha representado en otros lugares.

Sândulescu: De acuerdo. Pero que salgan también en la obra los compañeros del protagonista, los comunistas, que se opongan a su huida del país.

Toia: Necesitamos otros decorados, otro vestuario, otros actores en otros papeles. En lugar de simplificar las cosas, las complicamos... Mi opinión es que deberíamos revisar la obra con el camarada Cacoveanu, con Mircea y Vetuta y presentarles luego el nuevo texto.

Bradú: Respaldo esta propuesta y nos comprometemos a rehacer el texto hasta mañana. Piénsenlo, estimados camaradas, hemos gastado energía con la obra, pero también dinero y tiempo. Sería una pena, un derroche, renunciar al espectáculo.

Yo estoy tomando apuntes, escuchando y asombrándome. Nadie me pregunta nada. Me mantengo callado aposta. Es como si asistiera a un nuevo espectáculo. Escribo afanosamente y ellos probablemente se alegran de que sea tan comedido, tan receptivo, tan concienzudo.

El instructor C.C.: Opino que lo mejor es reescribir ciertas partes de la obra. Y luego el espectáculo, estoy convencido, se representará con éxito.

Săndulescu: ¡Camaradas, tengo una idea! Que se muera Alexandra. ¡Le organizamos una sepultura hermosa! Le da un infarto porque está enferma del corazón... Cuando llega y ve la Rumanía nueva, democrática, floreciente le da un ataque... Y ya está. ¡Se arrepiente de haber huido de aquí!

Toia: Es un espectáculo que describe una noche cuando se enfrentan personas, caracteres. Por favor, recuerden que el sobrino de la americana es constructor de centrales hidroeléctricas, que se va a enterar, esa noche, de que no es hijo de un general criminal de guerra, sino de un comunista en ilegalidad muerto en Grivița en 1933. Por favor, miremos la obra en conjunto.

Bradu: La obra sólo necesita limar unas asperezas.

Săndulache: Déjate ya de “limar”... ¿No os dais cuenta? Todos engañan a sus mujeres, todos aconsejan a ese sobrino – por cierto, ¿cómo se llama?

Bradu: Dabija.

Săndulache: ... todos lo aconsejan que se vaya a los Estados Unidos.

El instructor C.C.: Con eso no podemos estar de acuerdo.

Săndulache: Ya está bien que el Occidente nos denigre, ¿encima vamos a representar esta obra aquí, en Oradea?

El autor: Espero que no sea por culpa de mi obra, la cual todavía no se ha representado en Oradea, que el Occidente nos denigre.

Ticuța: El espectáculo también tiene partes hermosas, verídicas, que gustarán al público. Insisto, que el camarada Cacoveanu revise el texto con Bradu y la camarada directora.

Săndulache: Exactamente. Es el texto el que nos crea problemas, no el espectáculo. Que rehaga la obra el camarada Cacoveanu.

El autor: No lo veo posible, la obra ha sido representada íntegramente en tres teatros.

Săndulache: No nos interesa. Cada provincia tiene sus responsabilidades y sus <<diferenciales. Todos los personajes son negativos.

El autor: Sin ánimos de molestar a nadie, pero no se puede representar una versión diferente de la obra en cada teatro...

Săndulache: (mientras hojea con mosqueo una revista) ¡Cómo no me voy a molestar! Veamos una réplica: “La historia se sale a veces de su cauce y barre a los que, con orgullo y superioridad, piensan que sólo ellos la escriben.” (¡Dios, qué premonición tuve en abril de 1989! La camarada Săndulache iba a ser barrida por la misma historia que ella pensaba que escribía a su antojo.)

El autor: Ésta réplica es para Alexandra. ¡Ellos, los norteamericanos escriben la historia y se creen invulnerables! ¡Es para ella!

Săndulache: ¡Ah, bueno! Pero, si es posible, que se le dirija a ella directamente.

El autor: Lo suyo sería que la obra se leyera y entendiera hasta el final. Se hace tanto alboroto por el hecho de que la americana se quiere llevar a su sobrino a los EEUU y dejarle una gran herencia. ¿Acaso se va su sobrino?

Ticuța: No, claro que no se va.

El autor: Todos le piden dólares. Son réplicas de comedia. ¿Acaso le da la americana un solo dólar a alguien?

El instructor C.C.: El camarada autor lleva razón, él ve la obra de otra manera.

El autor: Puedo sacar los dólares. ¿Ganamos algo? La camarada Săndulache me pide que escriba réplicas a través de las cuales la americana se alegre de que nuestro país esté atravesando un progreso excepcional, o algo por el estilo. En la sala va a haber espectadores que están noche tras noche en sus casas sin calefacción y sin electricidad. Ellos sí que conocen, que viven nuestras realidades. ¿Piensan que se les puede mentir? Una cosa más: la americana cuenta cómo en una ocasión recorrió varias calles tras dos marineros

rumanos porque estaban hablando en rumano. Los escuchaba y lloraba abrumada por la nostalgia por su país.

Săndulache: ¿Hay una réplica así?

El autor: ¡Hay una escena entera, no sólo una réplica! Me reprochan que todos los personajes sean negativos.

Săndulache: No todos, pero la mayoría...

El autor: Dabija, que lleva 20 años construyendo centrales hidroeléctricas, ¿es negativo?

Săndulache: Él no.

El autor: ¿Y María, su mujer? ¿Y su hijo que trabaja junto a sus padres?

Ticuța: Ninguno de ellos es negativo, al contrario, son personajes muy logrados.

El autor: ¿El profesor de historia? ¿El ingeniero? ¿Barbu, el compañero de Dabija?

Săndulache: Éstos no, pero los hay bastantes...

El autor: Les molesta que algunos quieren que Alexandra les dé dólares. ¿Para qué los quieren? El viejo profesor de historia para comprarse un tabaco especial para la pipa, Dabija se quiere comprar una botella de whisky en el Duty Free, el hijo de Dabija los quiere para el verano, cuando vaya a la playa. Pequeñeces, Camarada Secretaria. Es una comedia, la gente necesita reírse. Para mí, las cosas son claras: no voy a cambiar ni una coma. El texto es mío. El espectáculo es suyo. Una obra no se puede representar según la estación, en verano de una manera, en invierno de otra, y tampoco según la ciudad donde se represente. ¿Qué dirá un espectador que haya visto una obra en Cluj o en Baia Mare y otra distinta aquí, en Oradea?

Săndulache: Nosotros queremos mejorar la obra. Quédese un par de días y se resuelve el problema.

El autor: Camarada Secretaria, cada persona tiene su vida. No me puedo quedar para que me obliguen a decir cosas que no quiero decir.

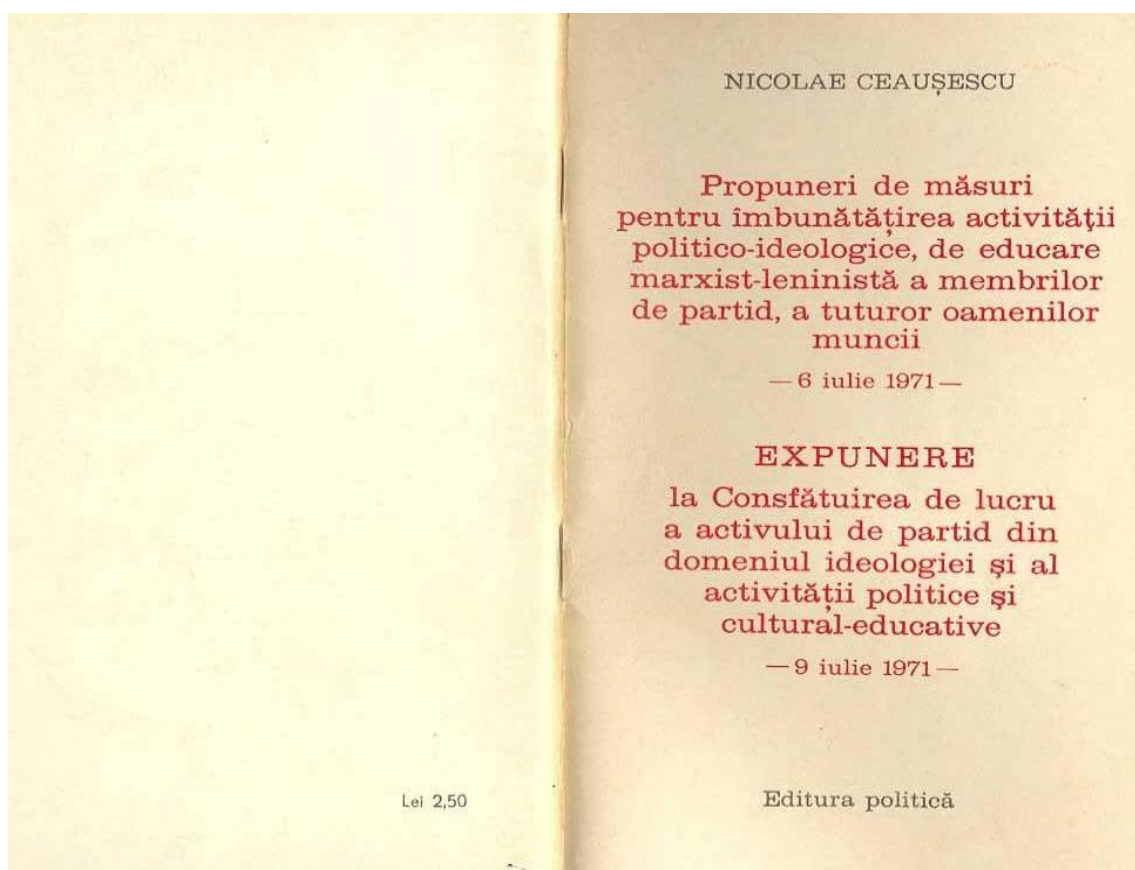
*Dentro de dos días me operan. Créame, no tengo ni ganas, ni fuerzas.*⁵⁸⁴

Las citas anteriores pueden ayudar al lector actual, y sobre todo al lector que no ha vivido estas circunstancias, a entender mejor lo que suponía la censura y cómo se coartaba la libertad de expresión. Quizás ayuda también a entender el porqué de ciertas publicaciones, o cómo muchos autores se veían obligados a decir cosas que, probablemente algunos no pensaban, con tal de ver sus libros publicados. Diríamos, incluso, que esta situación se daba con más frecuencia en el género policíaco, puesto que su fórmula – el bien siempre vence el mal - se presta a la directa manipulación del lector: como ya hemos comentados, los buenos eran siempre los representantes de las instituciones del estado, los comunistas, mientras que los malos eran gente de fuera del sistema, preferentemente extranjeros (capitalistas) o gente perteneciente al sistema político o social anterior al comunismo.

⁵⁸⁴ Viorel Cacoveanu: **Turma (El rebaño)**, Op.cit., pp. 141-146.

ANEXO 3

En este anexo nos gustaría reproducir los Documentos de Partido de 1971 citados anteriormente, por los que se regula la actividad cultural en Rumanía. El documento original tiene una extensión de unas casi 50 páginas, por lo que no vamos a traducirlo al castellano, lo adjuntamos como material de referencia para los que puedan tener cualquier interés en consultarlo



Proletari din toate țările, uniți-vă !

NICOLAE CEAUȘESCU

Propuneri de măsuri
pentru îmbunătățirea activității
politico-ideologice, de educare
marxist-leninistă a membrilor
de partid, a tuturor oamenilor
muncii

— 6 iulie 1971 —

EXPUNERE
la Consfătuirea de lucru
a activului de partid din
domeniul ideologiei și al
activității politice și
cultural-educative

— 9 iulie 1971 —

EDITURA POLITICĂ, BUCUREȘTI — 1971

Ca rezultat al profundelor transformări petrecute în anii de după eliberare, al victoriei orînduirii socialiste, al uriașei activități politico-educative desfășurate de partid, în țara noastră s-au obținut rezultate deosebit de importante în lărgirea orizontului cultural, în ridicarea nivelului politic și ideologic, în formarea conștiinței socialiste a celor ce muncesc. Aceasta se exprimă în faptul că întregul nostru popor, toți oamenii muncii, fără deosebire de naționalitate, înfăptuiesc neabătut politica internă și externă a partidului, pe care o consideră drept propria lor politică, văzînd în ea garanția bunăstării și fericirii lor. Teul suprem al politicii partidului nostru a fost și este creșterea bunăstării materiale și spirituale a maselor, asigurarea condițiilor pentru afirmarea plenară a personalității, făurirea omului ncu, profund devotat socialismului și comunismului. Activitatea politico-educativă constituie o parte componentă inseparabilă a operei de edificare a noii orînduirii sociale, o preocupare de seamă a partidului și statului nostru.

Cu toate succesele mari obținute pînă în prezent, în munca politico-ideologică și cultural-educativă continuă încă să persiste o serie de lipsuri, deficiențe și neajunsuri, a căror înlăturare constituie o nece-

7

sitate imperioasă a mersului înainte al societății noastre.

Ținînd seama de cerințele etapei actuale a construcției socialiste, de marile obiective care stau în fața partidului și poporului în făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, este necesar să se ia măsuri pentru ridicarea nivelului combativității revoluționare și a spiritului militant, partinic al întregii activități politice, ideologice și de educație comunistă a maselor desfășurate de organele și organizațiile de partid, de organizațiile de masă și obștești, de organisme de stat, de instituțiile de propagandă, ideologice și cultural-artistice.

1. — Hotărîtor în înfăptuirea acestor obiective este ridicarea continuă a rolului conducător al partidului în toate domeniile activității politico-educative, creșterea răspunderii și exigenței organelor și organizațiilor de partid în îndrumarea întregii munci de educare a maselor, desfășurată prin intermediul tuturor mijloacelor de influențare politică și al factorilor de culturalizare de care dispune societatea noastră.

În acest scop se vor întări conducerea și controlul de partid în orientarea activității politico-educative spre promovarea largă în mase a ideologiei partidului nostru, a politicii sale marxist-leniniste, spre creșterea combativității împotriva influențelor ideologiei burgheze, a mentalităților retrograde, străine principiilor eticii comuniste și spiritului de partid. Un accent deosebit se va pune pe prezentarea marilor euceriri obținute de poporul român — constructor al socialismului, pe sublinierea rolului conducător al clasei muncitoare, care-și îndeplinește cu cinste misiunea istorică în edificarea socialismului, pe culti-

varea respectului față de muncă, față de producătorii bunurilor materiale din societatea noastră.

O sarcină esențială a muncii politico-educative desfășurate de partidul nostru este educarea tuturor celor ce muncesc în spiritul patriotismului socialist, al dragostei și devotamentului nețărmurit față de patrie, al hotărîrii de a nu precupeți nimic pentru apărarea euceririlor noastre revoluționare, a independenței și suveranității țării, pentru întărirea și înflorirea continuă a României socialiste. În procesul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate este necesar să se acționeze în continuare pentru cimentarea și mai puternică a unității și frăției dintre oamenii muncii români, maghiari, germani, sîrbi și de alte naționalități, care, animați de aceleași interese și aspirații, realizează laolaltă toate valorile materiale și spirituale ale țării, participă cu însuflețire la lupta pentru propășirea patriei comune — Republica Socialistă România. Este datoria organizațiilor de partid să combată cu fermitate orice tendință și formă de exprimare a naționalismului.

Munca politică trebuie să acționeze hotărît împotriva oricăror manifestări de indisciplină, de încălcare a normelor de conviețuire socială, în direcția dezvoltării respectului față de avutul obștesc, față de legile țării, pentru întărirea legalității socialiste și a ordinii publice.

Conducerea și organizarea întregii activități politico-educative cad nemijlocit în sarcina birourilor și comitetelor județene de partid, a organelor de partid de la toate nivelurile, a activiștilor care lucrează în domeniul propagandei, a tuturor comușiștilor.

În realizarea tuturor acestor sarcini, un rol important trebuie să-l îndeplinească — sub conducerea

9

partidului — sindicatele, organizațiile de tineret și femei, toate organizațiile de masă și obștești din patria noastră.

2. — Secția de Propagandă a Comitetului Central va prezenta propuneri de îmbunătățire a organizării învățământului de partid, a formelor de pregătire politică și ideologică a cadrelor și a membrilor de partid, a maselor largi de oameni ai muncii, în vederea dezvoltării spiritului partinic, revoluționar, a ridicării nivelului muncii de partid. Se vor lua măsuri de îmbunătățire a planurilor și programelor de învățământ la Academia de partid „Ștefan Gheorghiu” și la școlile interjudețene de partid, în vederea asigurării pregătirii cadrelor cu problemele fundamentale ale muncii de partid, ale științei conducerii politice. Se va asigura cuprinderea în cursuri de perfecționare a unui număr mai mare de activiști din diferite domenii de activitate. Recrutarea elevilor și studenților pentru școlile de partid se va face din rîndul activiștilor de partid, de stat și ai organizațiilor de masă, în special al celor care provin din rîndul clasei muncitoare și care au o practică îndelungată în producție.

3. — Vor fi extinse și activate formele muncii politice de masă: activitatea agitatorilor, a gazetelor satirice, a brigăzilor artistice de agitație, a diferitelor forme de agitație vizuală la locurile de muncă, atât în vederea popularizării și generalizării experienței pozitive, a realizărilor și atitudinilor înaintate, cît și pentru combaterea activă a stărilor de lucruri negative. Vor fi orientate organizațiile de partid să întărească munca politico-educativă nemijlocită, de la om la om, cu fiecare membru de partid, cu fiecare cetățean.

10

socialiste. Îndeplinirea unei munci utile societății este o onoare și o obligație pentru toți cetățenii.

5. — Este necesară crearea unui larg curent de masă pentru participarea tuturor cetățenilor și în special a tineretului la acțiuni de muncă patriotică — pe șantiere, în industrie, în agricultură, în gospodărirea localităților. Organele și organizațiile de partid, organizațiile de masă și obștești, organele locale ale puterii de stat răspund direct de organizarea acestor acțiuni.

6. — Va trebui intensificată activitatea educativă și de pregătire politică în școli și facultăți. În acest scop, Ministerul Învățământului va lua măsuri de îmbunătățire a planurilor și programelor de învățământ, acordînd atenție deosebită îmbunătățirii predării științelor sociale. Va trebui ridicat spiritul de răspundere și rolul cadrelor didactice în formarea politico-ideologică a elevilor și studenților. Se vor lua măsuri pentru întărirea direcțiilor educative din Ministerul Învățământului, asigurîndu-se încadrarea acestora cu activiști de partid, îndrumarea lor nemijlocită din partea Secției de Propagandă a C.C. al P.C.R. Secretariatul C.C. al P.C.R., birourile comitetelor județene și orașenești de partid răspund de îndrumarea întregii activități politice din școli și facultăți, de conținutul predării științelor sociale. Planurile de învățământ și programele științelor sociale vor fi aprobate de Secretariatul G.G. al P.C.R. O treime din programele cursurilor de vară de pregătire a cadrelor didactice va fi dedicată informării politice și dezbaterilor pe probleme ideologice și educative.

7. — Se vor lua măsuri pentru intensificarea activității de educație politică desfășurată de organi-

82

O deosebită atenție trebuie să acorde organele de partid educării activului de partid și de stat în spiritul politicii profund umaniste a partidului nostru, politică pătrunsă de grija față de om, în spiritul slujirii cu abnegație a intereselor generale ale societății, ale poporului — îndatorire fundamentală și criteriu principal de apreciere a cadrelor, a fiecărui comunist.

Organele de partid trebuie să dezvolte la cadrele noastre preocuparea pentru asigurarea condițiilor în vederea participării tot mai largi a maselor la elaborarea și înfăptuirea politicii partidului și statului, la întreaga viață economică, socială, ideologică și culturală — expresie elocventă a profundului democratism al orînduirii noastre socialiste.

4. — Va trebui să crească rolul adunărilor de partid în dezbaterile principalelor probleme ale vieții colectivelor de muncă, în sporirea combativității și vigilenței politice a membrilor de partid, în ridicarea spiritului critic și autocritic, în promovarea poziției ferme împotriva fenomenelor negative, a atitudinilor necorespunzătoare față de muncă și avu-tul obștesc, de dezinteres față de cerințele oamenilor muncii, a manifestărilor de indolență și superficialitate. Este datoria organizațiilor de partid de a forma opinia de masă în lupta împotriva abuzurilor și necinstei, a delapidărilor, a tuturor manifestărilor antisociale.

Unul din obiectivele principale ale muncii politice, îndeosebi în rîndurile tineretului, este combaterea fermă a tendințelor de parazitism, de viață ușoară, fără muncă, cultivarea răspunderii și a datoriei de a munci în slujba patriei, a poporului, a societății

11

zațiile U.T.C. și asociațiile studențești. Rolul principal în întreaga activitate a U.T.C. trebuie să-l aibă tineretul muncitoresc. Trebuie acționat pentru promovarea în rîndurile întregului tineret a concepției despre lume și viață a clasei muncitoare, pentru cultivarea tradițiilor revoluționare ale clasei muncitoare și ale partidului comunist, pentru educarea socialistă, patriotică, prin muncă a tinerei generații. Centrul de cercetări pentru problemele tineretului să-și orienteze activitatea spre aceste cerințe ale educației tineretului.

O atenție deosebită va trebui acordată activităților cultural-educative și distractive în rîndurile tineretului și în special ale elevilor și studenților, combătînd manifestările de cosmopolitism, diferitele mode artistice împrumutate din lumea capitalistă. Se va interzice servirea băuturilor alcoolice în toate localurile distractive pentru tineret.

Va fi lărgită și intensificată propaganda ateistă, organizarea acțiunilor de masă pentru combaterea misticismului, a concepțiilor retrograde, pentru educarea întregului tineret în spiritul filozofiei noastre materialist-dialectice.

8. — Va crește rolul Academiei de științe sociale și politice în dezbaterile problemelor ideologice actuale ale vieții noastre social-politice, ale activității culturale și creației artistice, în ridicarea combativității ideologice față de influențele străine, în afirmarea puternică a filozofiei materialist-dialectice și a politicii partidului nostru.

9. — Se impune să crească rolul presei în propagarea largă a pozițiilor ideologice ale partidului nostru, a principiilor noastre etice de conviețuire socială, în combaterea fermă a influențelor ideologice

13

bargheze și a mentalităților retrograde de orice fel. Presa va trebui să cultive mai mult figura înaintată a muncitorului, a producătorului de bunuri materiale devotat trup și suflet cauzei socialismului, propășirii patriei. Se va asigura orientarea politică fermă, în special a publicațiilor cultural-artistice, în direcția promovării artei și literaturii socialiste militante și combaterii tendințelor de rupere a creației de realitățile noastre sociale, de publicul larg al oamenilor muncii. Prin forme și stiluri variate de expresie, arta trebuie să servească poporul, patria, societatea socialistă.

10. — Va trebui să sporească rolul educativ al tuturor emisiunilor de radio și televiziune. Emisiunile se vor adresa în mai mare măsură maselor largi ale publicului spectator, în special muncitorilor și țăranilor, asigurându-se totodată prezența mai frecventă a acestora în emisiuni. Se va face o mai riguroasă selecție a producțiilor artistice difuzate de radioteleviziune, promovându-se cu precădere filme, piese de teatru, spectacole muzicale din repertoriul național și îndeosebi din repertoriul nou, socialist. Se va asigura un echilibru rațional în politica de repertoriu, astfel încât să fie judicios reprezentate opere valoroase din țările socialiste, precum și lucrări reprezentative din patrimoniul culturii universale care au un profund caracter social și o poziție filozofică progresistă, înaintată. Se vor elimina din emisiuni producțiile care cultivă idei și principii străine filozofiei și moralei noastre, spiritul de violență, modul de viață burghez, mentalități nocive pentru educația tineretului. Emisiunile de satiră și umor vor trebui să fie îndreptate împotriva fenome-

14

13. — Se vor lua măsuri pentru mai buna echilibrare a filmelor programate în cinematografele noastre, limitându-se difuzarea filmelor polițiste, de aventuri, interzicându-se filmele care cultivă violența și vulgaritatea, care propagă modul de viață burghez.

14. — Un rol deosebit de important în orientarea politico-ideologică a activității cultural-educative, în asigurarea unui conținut pătruns de spiritul politicii partidului nostru al întregii creații literar-artistice revine organizațiilor de partid, tuturor comunistilor care își desfășoară activitatea în acest domeniu. Membrii de partid care fac parte din organe de conducere de partid și de stat, precum și toți cei ce activează în instituțiile ideologice, de educație politică, de învățământ, cultură și artă, în întreaga sferă a vieții noastre culturale, trebuie să manifeste un înalt spirit de exigență partinică, de combativitate și principialitate marxist-leninistă. Ei trebuie să fie un exemplu în acest sens, atât prin activitatea lor de fiecare zi, cât și prin propriile lor creații literar-artistice.

15. — Ministerul Comerțului Interior, Ministerul Turismului, precum și organele de partid și de stat locale vor veghea ca în localurile de alimentație publică să se difuzeze în special creația muzicală din țara noastră, făcându-se totodată o selecție atentă a repertoriului străin, în vederea înlăturării muzicii care exprimă curente decadente.

16. — Este necesar să fie luate măsuri pentru îmbunătățirea activității Secției de Propagandă a Comitetului Central al P.C.R., în vederea realizării ferme, la un nivel mai ridicat, a îndatoririlor ce îi

16

nelor negative din societate, de pe pozițiile politicii partidului nostru, înlăturându-se producțiile de prost gust și dăunătoare sau confuze din punct de vedere ideologic.

Radioul și televiziunea vor stimula creația de cîntece revoluționare, patriotice, muncitorești, precum și difuzarea lor în mase, organizînd în acest sens concursuri de creație și interpretare, spectacole speciale etc.

11. — Se vor lua măsuri pentru o mai bună orientare a activității editoriale, pentru ca producția de carte să răspundă în mai mare măsură cerințelor educației comuniste. Se va exercita un control mai riguros, pentru evitarea publicării unor lucrări literare care nu răspund cerințelor activității politico-educative a partidului nostru, a cîrților care promovează idei și concepții dăunătoare intereselor construcției socialiste.

12. — În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creației originale cu caracter militant, revoluționar. Se va da, de asemenea, extensiune lucrărilor valoroase din creația artistică actuală a țărilor socialiste; se va asigura o selecție mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic și contemporan internațional. Se va acționa mai perseverent pentru dezvoltarea creației românești de operă, operetă și balet cu teme izvorîte din lupta poporului nostru pentru socialism. Comitetele județene și municipale de partid răspund de orientarea justă a repertoriilor instituțiilor artistice profesionale de spectacole, precum și ale caselor de cultură și căminelor culturale.

15

revin. Comisia ideologică și Comisia de cultură și presă ale Comitetului Central vor trebui să desfășoare o activitate mai intensă, să dezbată în mod exigent problemele activității ideologice, politice și culturale, în vederea justei orientări a întregii activități desfășurate în domeniile respective.

17. — Pentru dezbateră problemelor muncii politico-educative va fi convocată la Comitetul Central al partidului o consfătuire cu secretarii comitetelor județene de partid care răspund de problemele de propagandă, cu cadre cu munci de răspundere din domeniul activității ideologice, cu conducători ai uniunilor de creație și ai unor instituții culturale.

În toamna acestui an, o plenară a C.C. al P.C.R. va analiza problemele privind activitatea ideologică, politico-educativă și cultural-artistică. În vederea pregătirii plenarei, se vor organiza dezbateri în organele și organizațiile de partid, în instituțiile și organizațiile cu caracter educativ, precum și în presă.

*

Acționînd în direcția măsurilor propuse, este necesar ca organele și organizațiile de partid să asigure orientarea întregii activități politico-ideologice și cultural-educative în spiritul tradițiilor revoluționare ale partidului nostru, al principiilor marxist-leniniste, al internaționalismului proletar, al solidarității oamenilor muncii din țara noastră cu toate popoarele care făuresc noua orînduire socialistă, cu mișcarea comunistă și muncitorească internațională, cu clasa muncitoare, cu popoarele care luptă pentru eliberarea națională, pentru apărarea independenței și suveranității lor naționale, cu toate forțele con-

17

temporane care se ridică împotriva imperialismului, pentru progres social și pace.

Partidul nostru consideră că îndeplinirea sarcinilor naționale, cit și a celor internaționale, constituie o unitate dialectică inseparabilă, imbinarea lor armonioasă fiind o îndatorire fundamentală a fiecărui comunist.

Întreaga activitate ideologică, politico-educativă, cultural-artistică ce se desfășoară în țara noastră trebuie să aibă drept bază linia generală marxist-leninistă a Partidului Comunist Român, programul elaborat de Congresul al X-lea al partidului, să asigure însușirea și traducerea în viață a acestora de către întregul nostru popor. Îmbunătățirea activității politico-educative trebuie să ducă la intensificarea participării comunistilor, a tuturor oamenilor muncii, a întregului partid și popor la făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, operă care presupune atât ridicarea gradului de civilizație materială a României, cit și formarea unui om nou, cu înaltă conștiință socialistă.

Supun spre aprobare Comitetului Executiv aceste propuneri de măsuri, în vederea publicării și organizării traducerii lor în viață *.

* Propunerile de măsuri au fost aprobate în unanimitate de Comitetul Executiv al C.C. al P.C.R. în ședința din 6 iulie 1971.

EXPUNERE

la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative

Tovarăși,

În cadrul consfătuirii de lucru cu activul de partid în domeniul ideologic și al muncii cultural-educative ne propunem să analizăm, în lumina Directivelor Congresului al X-lea al partidului, activitatea ideologică și educativă și să stabilim unele măsuri de îmbunătățire a acestei activități, corespunzător noii etape de dezvoltare a societății noastre socialiste.

La consfătuire participă secretarii cu problemele de propagandă ai comitetelor județene de partid, secretari de partid din întreprinderi și de la sate, din instituții de cultură, centre universitare, cadre din domeniul învățământului mediu și superior, oameni de știință, scriitori, artiști plastici, compozitori, cineaști, activiști ai organizațiilor de masă, membrii Comisiei de propagandă și ai Comisiei de presă și cultură ale Comitetului Central, redactori-șefi din presa centrală și locală. Putem spune, deci, că sînt prezenți aici activiștii de bază din sectorul activității ideologice și cultural-educative.

Pentru a înțelege mai bine ce a determinat prezentarea în fața Comitetului Executiv a propunerilor cu privire la îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid,

a tuturor oamenilor muncii și convocarea acestei convorbiri, este necesar să ne amintim de linia generală stabilită de Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român. După cum se știe, congresul a făcut o amplă analiză a marilor transformări revoluționare din țara noastră, precum și a schimbărilor uriașe care au loc în lume și a stabilit orientarea și direcțiile fundamentale ale politicii interne și externe a partidului nostru, a guvernului Republicii Socialiste România.

Sînt cunoscute victoriile istorice obținute de poporul român, în frunte cu clasa muncitoare, în transformarea socialistă a țării. Socialismul a învins în România definitiv și nimeni în lume nu poate și nu va putea abate poporul român de pe calea socialismului și comunismului. Aceste victorii istorice au fost obținute printr-o luptă încordată de clasă, în condiții economice-sociale deosebite. Se cunoaște în ce situație se găsea România în 1945; era o țară cu o economie înapoiată, care a suferit distrugerii uriașe în timpul războiului, cu mari obligații de plăți externe. Această situație s-a agravat și mai mult ca urmare atât a anilor de secetă, cât și a sabotajului claselor stăpînitoare, a încercărilor forțelor reacționare, imperialiste din afară de a sprijini reacțiunea internă să-și mențină pozițiile dominante. În același timp, trebuie să ne amintim și de situația internațională complicată din acea etapă.

În aceste condiții a trecut clasa muncitoare, sub conducerea partidului comunist, la transformarea societății, la cucerirea puterii politice, la făurirea socialismului în patria noastră. Este de înțeles că toate acestea au cerut eforturi serioase din partea clasei muncitoare, a țărănimii, a intelectualității legate de popor, a tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de

naționalitate. Merită să subliniem și aici — așa cum am făcut-o la a 50-a aniversare a partidului — marile merite ale politicii marxist-leniniste a partidului; partidul nostru comunist a știut să unească eforturile tuturor oamenilor muncii și să conducă întregul popor la victoria făuririi socialismului. (*Aplauze puternice*).

Cum se prezintă România astăzi? Ca urmare a transpunerii în viață a politicii marxist-leniniste a partidului — de făurire a socialismului, pe baza legilor obiective generale și ținînd seama de condițiile economico-sociale concrete din România — țara noastră a devenit un stat puternic industrial-agrar, cu o industrie în plină dezvoltare și modernizare, cu o agricultură socialistă în plin progres. După cum știți, anul viitor se împlinește zece ani de la încheierea cooperativizării, care a însemnat, de asemenea, o uriașă victorie istorică, o adevărată revoluție în viața țărănimii și a satului românesc și a deschis calea pentru înflorirea agriculturii noastre, pentru ridicarea țărănimii la un nou nivel, atât din punct de vedere social, cât și al vieții sale materiale și spirituale. Putem, deci, spune că experiența noastră de construcție socialistă demonstrează justetea liniei de industrializare a țării — ca o condiție obligatorie pentru făurirea noii societăți — cât și de cooperativizare a agriculturii, de organizare a ei pe baze socialiste, ceea ce, de asemenea, reprezintă o condiție obligatorie pentru victoria definitivă a socialismului. Fără realizarea unei economii socialiste unitare, care să asigure dezvoltarea tuturor forțelor de producție pe baze socialiste, nu este de conceput victoria socialismului, nu se poate vorbi de trecerea la făurirea societății comuniste. (*Aplauze puternice*).

De ce subliniez aceste lucruri, tovarăși? Pentru că în propaganda și în activitatea noastră ideologică lucrurile acestea sînt uitate, sînt lăsate la o parte și aceasta nu este bine nici pentru partidul și poporul nostru, mai cu seamă pentru tineret — pentru că nu îi dăm posibilitatea să cunoască ce a fost în trecut, cu ce greutate și cum a trebuit să înfăptuiască socialismul, cărui fapt se datorează situația și condițiile de astăzi pe care le are poporul, tineretul patriei noastre — dar nici din punct de vedere internațional, pentru că experiența noastră — ca și a oricărei țări socialiste — în construcția noii orînduiri este atât un bun național, cât și un bun internațional. Este adevărat, fiecare partid, clasa muncitoare din fiecare țară trebuie să-și elaboreze ea însăși linia politică, calea de transformare socialistă a societății, dar studierea experienței din țările care au înfăptuit socialismul este o necesitate pentru fiecare țară care construiește noua orînduire și, am putea spune, pentru întreaga mișcare revoluționară. Este știut că o dată cu trecerea țării noastre pe calea socialismului, studierea experienței Uniunii Sovietice — prima țară a socialismului — și folosirea ei a reprezentat un factor important al dezvoltării noastre. De altfel, cred că această experiență a fost studiată și folosită de toate țările socialiste. Azi, cînd există 14 țări ce construiesc noua orînduire în condiții social-economice deosebite, experiența lor constituie un bun comun; studierea ei are o importanță deosebită pentru găsirea de către fiecare țară a formelor cele mai bune de construire a socialismului, pentru întărirea sistemului socialist mondial, pentru afirmarea victorioasă a ideilor socialismului în întreaga lume. Iată de ce activitatea noastră ideologică, propaganda

trebuie să analizeze și să trateze teoretic, principal, aceste probleme.

Succese remarcabile am obținut și în domeniul învățămîntului, științei, culturii. România poate să vorbească astăzi cu mîndrie de faptul că are un învățămînt general obligatoriu de zece ani, știut fiind că în urmă cu 30 de ani avea peste 35 la sută analfabeți. Avem sute și sute de mii de intelectuali ieșiți din rîndurile clasei muncitoare, țărănimii, intelectualității; România este astăzi în stare nu numai să-și asigure cadrele tehnice și intelectuale ce-i sînt necesare, dar poate acorda și altor state asistență tehnică și ajutor în cadre de specialitate. Acest lucru merită subliniat, pentru că reprezintă o mare cucerire a orînduirii noastre socialiste — ridicarea nivelului general de cultură al întregului popor făcînd parte inseparabilă din opera de făurire a societății noastre noi.

Aceste realizări se reflectă în ridicarea continuă a bunăstării materiale și culturale a întregului popor. Consider că propaganda și activitatea noastră ideologică neglijează aceste probleme sau le tratează cu totul superficial; or, a obține, într-un răstimp de circa 20 de ani, ridicarea condițiilor de viață ale poporului la nivelul atins astăzi în țara noastră, cunoscînd situația de înapoiere pe care am moștenit-o, este un lucru ce, de asemenea, constituie o vie ilustrare atât a justetei politicii partidului nostru, cât și o dovadă elocventă a superiorității socialismului, deoarece numai în aceste condiții noi am putut obține asemenea mari realizări. Comparîndu-ne cu țări capitaliste care în trecut au fost la nivelul nostru de dezvoltare, putem constata succesele mari pe care le-am obținut, deosebirile uriașe între dezvoltarea

României și a acestor țări. Și aceasta nu pentru că popoarele din țările respective nu ar putea să realizeze asemenea mari progrese, dar pentru că orînduirea capitalistă, bazată pe exploatare și asuprire, nu creează posibilitățile și condițiile necesare unei dezvoltări impetuoase, așa cum se întîmplă în orînduirea pe care noi o făurim.

Deci, România se înfățișează astăzi ca o țară socialistă care se dezvoltă în mod susținut în toate domeniile de activitate. Prestigiul României, atât ca rezultat al succeselor obținute în politica internă — și, poate, în primul rînd ca rezultat al succeselor în dezvoltarea internă — cît și ca rezultat al înfăptuirii politicii externe a partidului, a crescut nemăsurat pe plan mondial.

Oricine vizitează astăzi țara noastră „descoperă România“, își dă seama de marile înfăptuiri pe care le-a realizat, într-o perioadă istorică scurtă, în anii socialismului, poporul român. Oameni care vin din alte țări, printre care și din țări cu alte orînduiri sociale, care au altă concepție despre viață, și care ne vizitează țara cu dorința de a dezvolta relații de colaborare, recunosc că succesele noastre sînt într-adevăr de admirat. Am avut ocazia nu o dată — și cred că mulți dintre dumneavoastră au avut această ocazie — să aud pe cei ce ne-au vizitat țara afirmînd acest lucru. Deci prestigiul României este în primul rînd urmarea politicii sale de construcție socialistă, de dezvoltare a bunăstării poporului nostru. Aceasta dovedește justetea tezei principale, teoretice a partidului nostru — dar pe care, de asemenea, propaganda și lucrătorii noștri din domeniul ideologie n-o subliniază și n-o afirmă suficient — că rezultatele fiecărei țări în făurirea orînduirii socialiste repre-

zintă contribuția principală la cauza socialismului în lume, că aceasta este o premisă esențială în întărirea internaționalismului proletar, în întărirea solidarității internaționale. (*Aplauze puternice*).

Situația internațională a țării noastre este, aș putea spune, deosebit de bună. Cunoașteți cum se dezvoltă relațiile noastre cu toate țările socialiste; acționînd în spiritul principiilor coexistenței pașnice, România întreține relații diplomatice cu 98 de state și relații economice și de altă natură cu peste 100 de țări.

Politica externă a României, de colaborare internațională, de afirmare pe plan mondial a principiilor egalității în drepturi, respectului suveranității și independenței naționale, neamestecului în treburile interne, se bucură de o recunoaștere tot mai puternică, practic, aș putea spune, de o recunoaștere unanimă, pentru că nimeni astăzi în lume nu îndrăznește și nu mai poate îndrăzni să nege aceste principii care sînt singurele ce pot asigura relații bune între state, pot garanta securitatea și pacea în lume.

Putem spune deci că, atât ca rezultat al politicii interne, cît și al activității internaționale, România a cîștigat prieteni pe toate meridianele globului, că ea are astăzi asemenea prietenii cum nu a avut niciodată. Tocmai politica aceasta care i-a adus atîți prieteni constituie o garanție a dezvoltării continue și a progresului României independente și suverane, a contribuției ei la cauza colaborării și păcii în lume. (*Aplauze prelungite*).

Avem, de asemenea, practic relații cu toate partidele comuniste și muncitorești, cu multe partide socialiste, cu mișcări de eliberare națională, forțe democratice și antiimperialiste. Partidul, statul nostru acordă un sprijin activ popoarelor care luptă cu arma

în mină pentru scuturarea jugului colonial, împotriva dominației străine — și aceasta constituie, de asemenea, o expresie elocventă a politicii marxist-leniniste, a internaționalismului proletar ce a caracterizat întotdeauna și caracterizează și în prezent politica partidului nostru comunist. Putem, deci, afirma cu deplină temei că atât activitatea internă cît și cea internațională a țării noastre confirmă în mod strălucit justetea liniei politice marxist-leniniste a Partidului Comunist Român, a Comitetului său Central care a știut și știe să aplice adevărurile generale ale construcției noii societăți la condițiile concrete din România.

Așa cum am subliniat în nenumărate împrejurări, în cursul acestei uriașe activități am avut de învins multe greutăți; a trebuit să plătim scump pentru a învăța cum să construim noua orînduire socială. În același timp, s-au săvîrșit și multe greșeli și chiar unele abuzuri și încălcări ale legalității socialiste. Toate aceste abuzuri și încălcări ale legalității socialiste au reprezentat de fapt o denaturare, o nesocotire grosolană a principiilor marxist-leniniste, a normelor de făurire a societății socialiste. Este cunoscut că Comitetul Central, întregul partid au condamnat cu toată tăria aceste stări de lucruri și au luat măsuri pentru lichidarea urmărilor lor, creînd condițiile necesare ca asemenea fapte să nu se mai poată repeta niciodată în societatea noastră socialistă.

Analizînd situația de astăzi a patriei, putem spune cu toată tăria că partidul nostru comunist a știut să învingă greutăți de tot felul, să lichideze lipsurile, greșelile, abuzurile, să asigure făurirea cu succes a socialismului. În toate aceste împrejurări, Partidul Comunist Român s-a afirmat ca forță politică con-

ducătoare a societății — și tocmai de aceea el se bucură de stima și dragostea întregului popor, a oamenilor muncii care înfăptuiesc neabătut politica sa internă și externă, în care văd expresia intereselor vitale ale întregii noastre națiuni socialiste.

În România au avut loc mari schimbări în structura socială. Avem o puternică clasă muncitoare, care se dezvoltă continuu. De fapt, astăzi clasa muncitoare, împreună cu celelalte categorii de oameni ai muncii care lucrează în alte sectoare ale producției materiale, reprezintă majoritatea populației active din țara noastră. Aceasta constituie, de asemenea, un mare succes al politicii partidului nostru, dacă ne gîndim la situația de acum 20 de ani, cînd clasa muncitoare reprezenta mai puțin de 20 la sută din populația activă a țării.

S-a transformat țărănimea noastră care din punct de vedere numeric — ca rezultat al creșterii clasei muncitoare — scade ca pondere, dar care a devenit o clasă nouă și constituie aliatul de nădejde al clasei muncitoare în făurirea societății socialiste. S-a transformat, de asemenea, și s-a dezvoltat intelectualitatea țării noastre care, putem spune, este o intelectualitate cu totul nouă. Consider că și aceste transformări în structura socială, ca și raporturile noi dintre clasele și forțele sociale, trebuie să facă obiectul unei analize mai serioase a tovarășilor care lucrează în domeniul ideologie, pentru a trage concluziile necesare din aceste schimbări.

De asemenea, merită subliniat și la această consfătuire felul în care partidul nostru a rezolvat problema națională. Am spus nu o dată că România are situația că alături de poporul român, pe teritorii întinse, s-au așezat de-a lungul veacurilor și trăiesc

împreună români, maghiari, germani și alte naționalități; tot ceea ce s-a făcut, în condițiile din trecut, dar mai cu seamă succesele obținute în prezent în construcția socialistă sînt opera comună a oamenilor naunții români, maghiari, germani și de alte naționalități care, împreună, au învins și greutățile, au îndurat și necazurile, au trăit și bucuriile și beneficiază astăzi de rezultatele făuririi societății noastre noi. Tocmai pornind de la aceste considerente principiale — care au și o mare importanță teoretică — partidul nostru a putut să rezolve problema națională în spiritul învățăturii marxist-leniniste, asigurînd deplină egalitate în drepturi pentru toți cetățenii fără deosebire de naționalitate. Partidul nostru acordă o atenție deosebită repartizării judicioase a forțelor de producție pe teritoriu, spre a crea condițiile materiale ale înfăptuirii acestei egalități depline în drepturi și a da posibilitate tuturor cetățenilor să beneficieze de dezvoltarea socialistă a țării. Tocmai aceasta a dus la întărirea unității dintre toți oamenii muncii, fără deosebire de naționalitate, tocmai aceasta constituie chezașia construirii cu succes a socialismului în România, a mersului nostru înainte. Putem spune că unitatea care s-a creat în țara noastră între toți cetățenii, fără deosebire de naționalitate, este o unitate de tip nou, o unitate socialistă, care va asigura mersul împreună spre comunism! Nimeni și nimic în lume nu va putea să împiedice sau să știrbească această unitate! (*Aplauze prelungite*).

Noi, cei mai în vîrstă — deși eu încă mă consider tînăr — știm ce a însemnat politica de învrăjpire națională dusă de clasele stăpînitoare, cunoaștem că această politică avea drept scop de a permite asupri-

torilor — români, maghiari, germani și de alte naționalități — să-i asuprească mai bine pe oamenii muncii de orice naționalitate. A apus însă pentru totdeauna această politică; în țara noastră nu mai este loc pentru nici un fel de ațîțări naționaliste. Oricine încearcă să ducă o politică de învrăjpire națională duce o politică împotriva socialismului și comunismului — și trebuie tratat ca atare, ca dușman al națiunii noastre socialiste! Noi trebuie să fim adversarii neîmpăcați ai oricăror forme de naționalism! Noi luptăm pentru dezvoltarea națională, pentru egalitatea în drepturi a tuturor naționalităților, dorim să mergem împreună spre comunism, și de aceea nu trebuie să admitem nici un fel de încercare de ațîțare naționalistă, șovină, din partea oricui ar veni! Aceasta trebuie tratată ca o activitate dușmănoasă cauzei socialismului și comunismului!

La întîlnirile pe care le-am avut cu consiliile oamenilor muncii de naționalitate maghiară și germană am arătat că nu în suficientă măsură activitatea noastră teoretică-ideologică tratează această problemă. De aceea, de altfel s-a și hotărît formarea, pentru a se ocupa special de asemenea probleme, a unui institut în cadrul Academiei de științe sociale.

Ca rezultat al tuturor transformărilor în structura socială, al apropierii care are loc între clasa muncitoare, țărînimă, intelectualitate, al rezolvării juste a problemei naționale și întăririi unității dintre oamenii muncii fără deosebire de naționalitate, societatea românească parcurge un proces continuu de dezvoltare în toate domeniile de activitate, de omogenizare; se întărește continuu unitatea întregului popor în jurul partidului nostru comunist, pe baza ideologiei marxist-leniniste. (*Aplauze prelungite*).

30

31

Stimați tovarăși,

Unii activiști și unii membri de partid ar putea să-și pună întrebarea: dacă avem asemenea succese mărețe în toate domeniile de activitate, de ce mai este necesară această consfătuire în problemele ideologice? Oare rezultatele obținute în politica internă și internațională nu sînt cea mai pregnantă confirmare a liniei marxist-leniniste a partidului, a înfăptuirii ei strălucite în viață?

Da, tovarăși. Într-adevăr, viața, practica a confirmat și confirmă în fiecare zi justetea liniei generale marxist-leniniste a partidului nostru. Dar, tocmai pentru că avem asemenea rezultate și o asemenea linie politică justă, este necesar să facem o analiză mai temeinică și a felului în care se reflectă aceasta în activitatea ideologică, teoretică, în activitatea de educare a tuturor oamenilor muncii din România; pentru că în asemenea împrejurări, cînd avem succese atât în dezvoltarea socialistă internă, cît și pe plan internațional, există pericolul apariției unor manifestări de automulțumire. Aș putea spune că au și apărut pe alocuri asemenea manifestări — și acestea nu pot să nu ducă la o anumită neglijare, care de altfel s-a și manifestat, a activității ideologice, educative. Mai mult, aș spune că de fapt a avut loc chiar o anumită subapreciere a activității ideologice, teoretice.

Concentrîndu-ne mult asupra problemelor transformării socialiste și problemelor internaționale, considerînd pe bună dreptate că acesta este esențial în făurirea socialismului, nu am ținut permanent seama de faptul că, totodată, este necesar să asigurăm ridicarea continuă a nivelului conștiinței socialiste

— atât a partidului, cît și a întregului nostru popor. Tocmai pornind de la aceasta am prezentat Comitetului Executiv propunerile cunoscute, care au fost adoptate în unanimitate, hotărîndu-se organizarea prezentei consfătuiri și convocarea, pentru toamna acestui an, a plenarei Comitetului Central al partidului, care să se ocupe de problema activității ideologice.

De altfel, trebuie să arăt — așa cum am arătat și alți tovarăși aici — că încă în primăvara anului 1970 s-a pus problema organizării unei dezbateri în cadrul Comitetului Central cu privire la activitatea ideologică. În Secretariatul Comitetului Central s-a discutat în cîteva rînduri această problemă. În ultimele 5—6 luni, au avut loc dezbateri cu scriitorii și artiștii plastici, cu lucrătorii din cinematografie, televiziune și presă, cu secretarii și șefii secțiilor de propagandă, precum și ședințe ale consiliilor naționalităților maghiară și germană. În toate aceste consfătuiri s-au dezbătut pe larg și, în fond, s-au ridicat cele mai multe dintre problemele care sînt și astăzi puse în consfătuirea noastră.

Este adevărat că avem în activitatea educativă, ideologică o serie de rezultate — despre care s-a vorbit — pe care le cunoaștem și care demonstrează că partidul nostru, tovarășii care lucrează în aceste domenii s-au preocupat de a înarma politic și ideologic pe membrii de partid, de a asigura ridicarea conștiinței socialiste a întregului nostru popor. Dar aceste rezultate nu sînt la înălțimea cerințelor actuale și mai cu seamă nu sînt la înălțimea realizărilor din alte domenii de activitate.

Pornind de la aceste considerente, în luna mai,

32

33

Secretariatul Comitetului Central a hotărât pregătirea unei plenare a Comitetului Central al partidului. Deci, propunerile prezentate Comitetului Executiv și consfățuirii de azi au ca scop de a da orientarea în vederea dezbaterii temeinice în partid a acestor probleme și pregătirii, pe această bază, a plenarei Comitetului Central al partidului nostru, în așa fel încât plenara să nu constituie începutul discuțiilor problemelor ideologice, ci să facă sinteza discuțiilor care vor avea loc în partid, să traseze sarcinile de viitor în acest domeniu.

Tovarăși,

După cum știți, Congresul al X-lea a trasat ca obiectiv fundamental făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate. Punind această problemă s-a pornit de la realitățile concrete din România, de la stadiul economic și social-politic pe care l-am atins. Aceasta înseamnă că țara noastră a intrat într-o etapă istorică nouă de dezvoltare. Elaborind teza făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, Congresul al X-lea a pus în fața partidului o problemă ideologică și teoretică nouă. Ce se înțelege, de fapt, prin făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate?

Avem în vedere în primul rând dezvoltarea multilaterală a forțelor de producție, a industriei, agriculturii și altor ramuri ale producției de bunuri materiale, pornind tocmai de la teza marxist-leninistă că dezvoltarea forțelor de producție constituie factorul esențial al progresului oricărei societăți, și cu atât mai mult al societății socialiste, deci și al creării condițiilor pentru făurirea comunismului.

34

condițiilor pentru a satisface tot mai din plin cerințele tuturor membrilor societății. Totodată, avem în vedere dezvoltarea puternică a culturii, ridicarea nivelului de instruire a tuturor cetățenilor; practic, în anii 1990 se va asigura, în țara noastră, ca întregul tineret să frecventeze învățământul liceal.

În concepția noastră de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate avem, de asemenea, în vedere o mai justă repartitie a venitului național, în ce privește asigurarea unui raport just între fondul de acumulare și fondul de consum, atât în scopul asigurării reproducției socialiste largite, ca o condiție esențială a progresului susținut al României, cât și pentru a asigura ridicarea corespunzătoare a nivelului de viață al poporului. În același timp, avem în vedere ca repartitia fondului pentru consum să se facă într-un spirit de echitate socialistă, desigur, menținându-se principiul repartitiei după muncă depusă și după importanța acestei munci din punct de vedere social, dar micșorând decalajul între veniturile mari și cele mici, păstrând o proporție echitabilă, rațională.

Este de înțeles că se impune, totodată, să desfășurăm o acțiune conștientă de perfecționare a relațiilor de producție și, în general, a relațiilor dintre membrii societății noastre socialiste.

Dar toate acestea nu ar da imaginea completă a ceea ce înțelegem noi prin făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate dacă nu am avea în vedere și activitatea pentru transformarea conștiinței oamenilor. Poporul trebuie să acționeze conștient pentru rezolvarea tuturor problemelor ce se ridică în procesul făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, să-și faurească în mod conștient viitorul. Aceasta impune luarea tuturor măsurilor pentru in-

36

În al doilea rând, avem în vedere repartizarea justă pe teritoriu a forțelor de producție, care să creeze condiții de lucru pentru oamenii muncii din toate zonele țării, să asigure și din punct de vedere social prezența clasei muncitoare în toate județele. În fond, problema dezvoltării tuturor județelor, a tuturor zonelor țării constituie de asemenea o problemă nu numai practică, dar și teoretică — și știm că Engels i-a acordat o atenție deosebită.

Avem în vedere, de asemenea, organizarea rațională și sistematizarea mai bună a teritoriului țării noastre, crearea de noi centre orășenești și organizarea pe baze științifice a vieții comunelor și satelor patriei, astfel încât să se asigure apropierea treptată a satului de oraș, a condițiilor de viață de la sate de cele de la orașe. Ca urmare a acestor măsuri vor avea loc schimbări puternice în structura societății noastre, ceea ce va duce la creșterea și mai accentuată a rolului clasei muncitoare ca forță principală în întreaga viață economică și socială.

Ca rezultat al acestor transformări economice și sociale va cunoaște o puternică dezvoltare intelectuală noastră, îndeosebi intelectualitatea tehnică, va crește rolul științei ca factor tot mai important în întreaga activitate de organizare a societății socialiste.

Vorbind de făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate avem în vedere, de asemenea, schimbările ce vor interveni în activitatea de producție, în baza mecanizării, automatizării și cibernetizării — și care vor duce la reducerea simțitoare a deosebirilor dintre munca fizică și intelectuală.

Avem în vedere ca, în procesul făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, să asigurăm ridicarea nivelului de trai al întregului popor, crearea

35

tensificarea activității ideologice și educative, activitate care trebuie să aibă un rol tot mai important în formarea omului nou, în dezvoltarea conștiinței socialiste, în întreaga activitate de edificare a societății noastre noi.

Făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate trebuie să asigure muncă pentru toți cetățenii; munca trebuie să devină atât o necesitate cât și o plăcere pentru toți membrii societății. Toți cetățenii trebuie să depună o muncă utilă!

Este necesar să acționăm continuu pentru perfecționarea organizării, conducerii și planificării întregii activități sociale. Toate acestea trebuie legate strins de participarea tot mai activă a clasei muncitoare și a întregului popor la conducerea societății, deoarece numai astfel democrația socialistă se va afirma drept cea mai avansată democrație din lume. Aceasta constituie, de altfel, o latură inseparabilă și o cerință obligatorie a construirii societății socialiste multilateral dezvoltate, a trecerii la făurirea societății comuniste.

Așa cum am arătat și la a 50-a aniversare a partidului, realizarea acestui obiectiv fundamental ne va cere câteva cincinale, presupune o perioadă de timp care se va întinde probabil până prin anii 1985—1990. De abia atunci societatea socialistă românească va avea asigurate condițiile pentru satisfacerea mai deplină a cerințelor tuturor membrilor săi și se va putea pune problema trecerii la o nouă etapă — etapa îndeplinirii treptate a societății comuniste în România.

După cum se știe, o dată cu noul plan cincinal 1971—1975, am trecut la realizarea obiectivului fundamental trasat de Congresul al X-lea al partidului. Plenara Comitetului Central din luna mai a acestui

37

an a hotărât întocmirea prognozelor de dezvoltare economică a României până în anii 1990—2000, iar recent s-a format Comisia de partid și de stat care va trebui să execute această lucrare deosebit de importantă. În fond, aceste prognoze vor constitui programul dezvoltării societății socialiste multilateral dezvoltate în România.

Pe baza hotărârilor Conferinței Naționale și ale Congresului al X-lea au fost luate o serie de măsuri privind perfecționarea conducerii societății noastre. A fost introdus în toate domeniile de activitate și la toate nivelurile principiul muncii colective; s-a pus și se pune un accent deosebit pe creșterea rolului clasei muncitoare, pe participarea reprezentanților clasei muncitoare la conducerea organelor economice, sociale și de stat, la conducerea societății noastre. Au fost create comitetele de direcție și de administrație, s-au instituționalizat adunările generale în care oamenii muncii, clasa muncitoare au un cuvânt hotărâtor. S-au luat măsuri pentru prezența mai puternică în conducerea sindicatelor, și organizațiilor de tineret a clasei muncitoare, a oamenilor care lucrează nemijlocit în producție; aceleași măsuri au fost luate și în ce privește organele de partid. Se reorganizează controlul obștei în care, de asemenea, clasa muncitoare este chemată să joace un rol important.

După cum vedeți, în toate măsurile de perfecționare a conducerii societății noastre pe prim plan stă clasa muncitoare, clasa cea mai înaintată a societății noastre, principala forță productivă care a dovedit că știe să-și îndeplinească în mod minunat rolul său de conducător al întregii noastre națiuni. (Aplauze prelungite).

38

toate domeniile de activitate. Numai acționând într-o perspectivă unică generală și, în același timp, întărind drepturile, autonomia, independența și inițiativa organelor locale, a oamenilor muncii, vom putea — pe baza îmbinării armonioase a conducerii unitare cu inițiativa și experiența de jos — să asigurăm mersul înainte al societății noastre socialiste. Noi sintem împotriva oricăror mentalități anarhice, a oricăror concepții liberaliste, așa cum sintem împotriva centralismului excesiv, împotriva oricăror încercări de a slăbi contactul permanent cu clasa muncitoare, cu poporul.

Tocmai măsurile noastre legate de introducerea principiului muncii colective, de renunțare la așa-zisa conducere unipersonală, sint o dovadă a justeței cu care acționează partidul pentru atragerea oamenilor muncii, și în primul rînd a clasei muncitoare, la conducerea societății, sint mărturia cea mai grăitoare a dezvoltării continue a democrației noastre socialiste.

Toate aceste măsuri vădese creșterea continuă a rolului activității conștiente de cunoaștere și de aplicare creatoare a legilor obiective ale făuririi noi orînduirii. Putem spune că cunoașterea acestor legi, și în general stăpînirea științei conducerii, a folosirii legilor obiective, constituie factori de prim ordin pentru înfăptuirea cu succes a sarcinilor trasate de Congresul al X-lea al partidului. Dar, pentru aceasta, este necesară ridicarea nivelului politic-ideologic al activului de partid și de stat, al cadrelor conducătoare, al tuturor membrilor de partid. A fi conducător de partid și de stat, a fi activist de partid și de stat presupune să ai o bună pregătire ideologică marxist-leninistă. Fără aceasta, nimeni nu va putea

40

În același timp, în cadrul tuturor măsurilor pe care le-am luat am avut în vedere să asigurăm ca partidul, organele sale, organizațiile de partid să-și întărească rolul conducător și să îndrume toate sectoarele activității de construcție socialistă din patria noastră. Experiența pe care am dobîndit-o în construcția socialismului demonstrează că fără conducerea de către partid nu este posibilă făurirea noi orînduirii, că aceasta este de neconceput fără o forță de avangardă înarmată cu o ideologie clară, marxist-leninistă, cu o ideologie revoluționară de transformare a societății omenestii. De aceea, noi acordăm și vom acorda toată atenția întăririi partidului, a rolului său conducător, îndeplinirii de către toate organele și organizațiile de partid, de către fiecare membru de partid a misiunii și răspunderilor ce le revin față de popor, de clasa muncitoare, de națiunea noastră socialistă.

În același timp, avem în vedere că în toată această perioadă statul va trebui să aibă rolul de organizator și conducător al întregului proces de dezvoltare a societății, că este necesar să întărim organele noastre de stat, să perfecționăm activitatea lor, combătînd birocrașismul, tendințele de funcționarism care s-au incuibărit în multe din ele, transformîndu-le în organe vii, care să-și îndeplinească în bune condiții misiunea încredințată de clasa muncitoare. Nu se poate concepe făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate fără o conducere unică, fără funcționarea puternică a centralismului democratic, și, totodată, fără o strînsă legătură a organelor de stat cu clasa muncitoare, cu poporul, fără a acționa după un plan unic, nu numai în economie, ci în

39

să-și îndeplinească cum trebuie sarcina încredințată de partid. Subliniez acest lucru pentru că se pare că și-a făcut loc o anumită concepție, și anume că dacă pozezi anumite cunoștințe tehnico-profesionale, te preocupi de soluționarea acestor probleme, aceasta este suficient pentru a fi conducător. Nu, tovarăși, numai aceasta nu este suficient! Oricît de bun specialist ar fi cineva — și noi avem nevoie de specialiști și trebuie să insistăm pentru ridicarea cunoștințelor de specialitate — nu va putea fi conducător de partid și de stat acela care nu se preocupă de ridicarea nivelului său ideologic-politic. El poate fi un bun specialist, poate fi un bun funcționar, dar nu un conducător politic. Or, noi avem nevoie de conducători politici, cu o temeinică pregătire marxist-leninistă, ideologică, teoretică, oameni care nu numai să aplice hotărârile partidului, deoarece pentru un conducător aceasta nu este suficient, ci în stare să contribuie la elaborarea tezelor teoretice, a liniei generale politice a partidului de construire a socialismului în țara noastră. Iată de ce ridicarea nivelului ideologic al conducătorilor de partid și al activului de partid devine o problemă fundamentală pentru asigurarea mersului înainte, în bune condiții, al societății noastre socialiste. Desigur, paralel cu aceasta, este necesar să ne preocupăm de ridicarea nivelului politic, a conștiinței comuniste a tuturor membrilor de partid, deoarece fiecare membru de partid, la locul său de muncă, trebuie să fie un activist, un luptător pentru înfăptuirea liniei politice generale a partidului nostru, pe care să o înțeleagă, să știe să o explice, să-i convingă și pe alții de justețea ei.

41

În același timp, activitatea noastră cultural-educativă, politică de masă trebuie să fie îndreptată spre ridicarea nivelului de conștiință socialistă a întregului popor. Așa cum am mai spus, și în acest domeniu avem o serie de rezultate pozitive. Cu toate acestea, activitatea ideologică și educativă este rămasă în urmă față de dezvoltarea generală a societății. Este adevărat — și citiva tovarăși au vorbit aici despre aceasta — dezvoltarea conștiinței se realizează mai încet, rămâne de multe ori în urma dezvoltării forțelor de producție. Dar, consider că în condițiile socialismului noi nu trebuie să ne mulțumim cu această constatare, ci trebuie să acționăm cu toată fermitatea pentru a nu se ajunge la această rămânere în urmă, pentru a asigura ridicarea continuă a conștiinței maselor de oameni ai muncii, deoarece numai așa clasa muncitoare își va putea îndeplini rolul său de clasă conducătoare, numai așa poporul, stăpin pe destinele sale, își va putea construi în mod conștient viitorul; numai așa participarea maselor largi la conducerea societății va deveni o realitate, iar democrația socialistă se va afirma ca o forță dinamizatoare a societății noastre.

Noi concepem clasa muncitoare nu ca o masă chemată numai să realizeze hotărârile, ci ca o clasă conducătoare, ca o clasă conștientă de rolul său istoric. Așa au conceput-o de altfel și clasicii marxism-leninismului și nici nu poate fi concepută altfel! Nu se poate vorbi de socialism dacă nu luăm măsuri ca clasa muncitoare, în numele căreia se guvernează, să-și îndeplinească într-adevăr rolul conducător și să participe la guvernarea societății. (Aplauze puternice).

42

Tovarăși,

Pornind de la constatările și considerentele arătate mai înainte, permiteți-mi să mă refer mai concret la unele aspecte ale activității ideologice și cultural-educative.

Cum pe drept cuvânt s-a arătat aici, în anii construcției socialiste munca de educare politică a maselor largi populare a avut un rol important în unirea eforturilor întregului popor pentru îndeplinirea hotărârilor partidului de edificare a socialismului. După Congresul al IX-lea al partidului, activitatea politică-ideologică s-a desfășurat cu o și mai mare intensitate.

A crescut în mod simțitor nivelul politic al membrilor de partid și al oamenilor muncii. În centrul întregii activități educative au stat documentele Congresului al IX-lea, ale Conferinței Naționale și ale Congresului al X-lea, alte hotărâri și documente ale Comitetului Central al partidului nostru. S-a desfășurat o largă activitate teoretică, fără precedent în trecut, în domeniul științelor economice, filozofice, conducerii societății, fundamentării teoretice a principiilor politicii interne și externe a partidului și statului nostru. S-au organizat o serie de forme de învățămînt și cursuri, atât pentru activ cit și pentru masa membrilor de partid. Putem spune, deci, că munca de ridicare a nivelului ideologic, de educare marxist-leninistă a partidului și cadrelor sale a jucat un rol de mare însemnătate, în toată această perioadă, în activitatea partidului și statului nostru. Trebuie deci să subliniem că și datorită activității ideologice și politice, partidul nostru a putut să aplice cu rezultate bune principiile marxist-leniniste la condițiile țării noastre, să asigure mersul înainte al construcției so-

43

ciale. Nu există practic nici un domeniu de activitate unde să nu se fi reflectat, într-o formă sau alta, această activitate politico-educativă. Rădăcinile acestei munci se văd — așa cum au subliniat aici mai mulți tovarăși — în felul cum clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, toți oamenii muncii, fără deosebire de naționalitate, îndeplinesc în viața politică internă și externă a partidului.

Cu toate acestea, nu putem să ne declarăm pe deplin mulțumiți, nu putem să trecem cu vederea o serie de lipsuri, unele foarte serioase, care se mai manifestă în munca ideologică și educativ-culturală. Am în vedere în primul rînd faptul că activitatea teoretică este încă timidă. Nu se abordează cu fermitate, în spiritul materialismului dialectic și istoric, problemele noi care apar în societatea noastră. M-am referit mai înainte la teza făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, teză despre care n-am putea spune că s-a vorbit prea mult, sau că s-a făcut prea mult pentru fundamentarea ei ideologică și teoretică. La fel, nu s-a făcut prea mult pentru a se explica schimbările intervenite în societate, rolul clasei muncitoare, problema raportului între fondul de consum și cel de acumulare, care sînt atît probleme practice, cît și probleme principale, teoretice ale făuririi societății socialiste. Și trebuie să spunem că în această privință există chiar la unele cadre de răspundere multe confuzii și neînțelegeri. Același lucru se poate spune despre problemele repartiției în socialism, ale cointerесării materiale, ale noii calități a oamenilor muncii — de proprietari și producători în societate — care sînt nu numai lucruri practice, dar și teoretice, deoarece din ele se trag concluzii în legătură cu felul

44

cum trebuie acționat pentru soluționarea problemelor mersului nostru înainte. Cu atît mai mult, cu cît mai cu seamă în problemele repartiției și calității noi a oamenilor muncii există încă unele confuzii, neînțelegeri care au repercusiuni directe atît în relațiile sociale, cît și în procesul de producție. Se obișnuiește mai cu seamă în ultimii ani să se vorbească foarte mult despre rolul cointerесării materiale — și pe bună dreptate, întrucît problema unei repartiții juste a fondului de consum între membrii societății, deci a cointerесării materiale a producătorilor, are o importanță mare. Dar s-a uitat aproape complet de către unii tovarăși — mai cu seamă din domeniul economie, dar și din sfera activității de partid — de rolul conștiinței oamenilor în realizarea programului partidului.

Ne întîlnim zilnic cu astfel de probleme, le-am discutat de multe ori cu tovarășii din economie, dar e bine să le discutăm și aici. S-a creat un obicei ca atunci cînd ne propunem să realizăm ceva să se spună că pentru aceasta trebuie să plătim în plus, ca și cum repartiția principală după muncă, pe care o reprezintă salariul, nu ar fi și cointerесare materială, iar cel care trebuie să execute o anumită muncă nu e plătit pentru a face aceasta. Această mentalitate poate deveni dăunătoare pentru dezvoltarea gîndirii și concepției atît a unor cadre, cît și a unor oameni ai muncii, pentru formarea conștiinței socialiste a clasei muncitoare, a întregului popor. Preocupîndu-ne de cointerесarea materială, să nu uităm nici un moment de esența nouă a clasei muncitoare din țara noastră, de faptul că ea este atît proprietară cît și producătoare, că în această calitate ea are obligația de a gospodări bine mijloacele ce-i stau la îndemînă spre a

45

asigura dezvoltarea continuă a societății. Fiecare are obligația și răspunderea de a-și aduce din plin contribuția la progresul general al societății noastre socialiste.

Prin ceea ce am spus nu vreau să subapreciez în nici un fel eforturile eroinei noastre clase muncitoare, ale oamenilor muncii, entuziasmul cu care ei răspund politicii partidului; vreau însă să atrag atenția acelor care lucrează în domeniul muncii ideologice și teoretice că neglijează asemenea probleme în activitatea de propagandă, de educare a oamenilor muncii, a poporului nostru.

Problemele eticii comuniste, problemele echității sociale sînt, de asemenea, nu numai probleme, ci sînt și așa, practice, ci și teoretice. Sînt mulți care consideră că este bine să se vorbească despre echitate socială la congrese sau în anumite adunări, dar în practică nu trebuie să se aplice; sînt alții care ar dori să primească cît mai mult și să dea cît mai puțin societății, oameni pe care nu-i interesează care este venitul mediu sau venitul minim și care nu vor să înțeleagă că societatea nu poate asigura venituri oamenilor muncii decît într-o anumită limită, corespunzător nivelului de dezvoltare la care a ajuns; sînt, de asemenea, oameni care nu înțeleg că fiecare e dator să dea cît mai mult societății, nu să se preocupe de a-și însuși cît mai mult de la societate și, mai ales, fără muncă. Aceasta este o problemă foarte serioasă, cu un caracter ideologic și educativ deosebit de important.

De asemenea, problemele umanismului și ale democrației socialiste nu e suficient numai să le afirmăm, ci trebuie să le tratăm și teoretic, să elaborăm tezele dezvoltării și afirmării lor în viață, la fel cum

46

felul în care trebuie să acționeze diferite legități, cum ar fi, de exemplu, legea valorii în condițiile socialismului. Știm bine că și în această privință există destule confuzii astăzi, destule teze. Partidul nostru nu poate ocoli această problemă, nu se poate face că nu vede și nu aude — cum se spune. Pentru că, în fond, problemele se pun și sîntem obligați să le abordăm, să le discutăm și să înarmăm partidul cu concepția noastră, cu felul nostru de a înțelege lucrurile și de a acționa în aceste probleme. Știți bine, tovarăși, — mai cu seamă cei care lucrează în sectorul economic — că ne întîlnim adesea cu tot felul de păreri asupra acestei probleme. Nu vreau s-o aprofundez acum, dar ea constituie o problemă asupra căreia activitatea noastră ideologică și teoretică nu poate să nu se oprească și să nu o clarifice pînă la capăt, tocmai pentru a înarma întregul partid cu o linie limpede în acest domeniu. Problemele organizării, conducerii și planificării nu sînt numai probleme — ca să zic așa — organizatorice; ele sînt și probleme teoretice, ideologice — și trebuie, de asemenea, să le acordăm atenția necesară.

O problemă căreia cred că ar trebui să-i acordăm mai multă atenție — la care m-am referit, e adevărat, și în ședința recentă a Comitetului Executiv și a guvernului — este cea legată de folosirea mai bună a forțelor proprii de cercetare, tehnice și muncitorești, pentru dezvoltarea economiei naționale, a societății noastre. A devenit un obicei nu prea bun, tovarăși, de a privi numai spre ceea ce se face în altă parte, în străinătate, de a apela pentru orice la import. Aceasta arată că există și o anumită concepție de a considera că tot ce este străin este mai bun, o anumită — hai să-i zicem — ploconire față de ceea ce este străin, și

48

trebuie să tratăm problema rolului și a poziției comunistului în societate. Noi vorbim puțin în ultimul timp de acest lucru, tovarăși. Chiar la primirea în partid se pun puține întrebări în acest sens. Cel care vrea să intre în partid trebuie să cunoască programul partidului și să știe ce înseamnă a fi comunist. În ilegalitate, cînd noi intrăm în partid, știam că trebuie să luptăm pentru a răsturna burghezia și moșierimea, că ne așteaptă închisoarea; știam că trebuie să luptăm pentru prietenia cu Uniunea Sovietică, pentru solidaritate cu clasa muncitoare de pretutindeni.

Astăzi nu mai avem nici burghezie, nici moșierime, nici un fel de clase exploatoare. Dar oare comunistii nu mai au obligații în societate? Atunci s-ar șterge orice deosebire între membrii de partid și cei fără de partid? Consider că este necesar ca și în această direcție să acționăm; elaborarea acestor fundamentări teoretice să constituie un punct principal în activitatea noastră. Comunistul trebuie să fie luptătorul de avangardă împotriva vechiului, împotriva rămășițelor mentalității burgheze din conștiința oamenilor, a diferitelor forme de misticism, a unor influențe din afară; el trebuie să fie luptător pentru socialism, să se preocupe de rezolvarea corespunzătoare a problemelor clasei muncitoare, să lupte pentru afirmarea ei ca forță conducătoare în societate, pentru realizarea în viață a echității sociale.

Într-adevăr, comunistul trebuie să fie și personal un model, să știe să lupte pentru realizarea principiilor comuniste de organizare a societății, a principiilor noi de viață. Eu nu aș putea spune că activitatea noastră ideologică se ocupă cum trebuie de această problemă.

Sînt, de asemenea, probleme importante privind

47

mai cu seamă față de ceea ce este produs în Occident, fie că e bun, fie că e rău. Unii merg pînă acolo încît apreciază nu dacă utilajul funcționează bine, ci dacă firma e renumită. Deci, există o anumită mentalitate față de care activitatea noastră ideologică nu a luat atitudine, o concepție care devine periculoasă pentru mersul nostru înainte, o atitudine de ploconire în fața a tot ce este străin. Știți bine că în trecut, Eminescu, în poeziile sale, a criticat și și-a bătut joc de asemenea mentalități. Cu atît mai mult trebuie să facem noi astăzi aceasta. Este necesar ca televiziunea noastră în loc să ironizeze un director care nu știe o limbă străină să-și bată joc de cel care se ploconeste în fața străinătății, care, cunoscînd și vorbind o limbă străină, îi e rușine să mai vorbească și românește! Noi avem, din păcate, snobi cărora le e oarecum rușine să vorbească limba poporului lor. Ce fel de oameni sînt aceștia? A cui piine o mîncîncă ei? Nu a poporului, a clasei muncitoare, a țărănimii? Și aceasta face parte din noțiunea de ploconire în fața a tot ceea ce este străin. Nu vreau să fiu rău înțeles. Noi sîntem pentru învățarea limbilor străine, aceasta este o necesitate! Sîntem însă împotriva ploconirii în fața a tot ceea ce este străin, a înjosirii propriiei limbi, a propriiei națiuni. Sînt două lucruri distincte.

Deci, aceasta este o problemă principală — și ea să revin la economie, are și un alt aspect; ea reprezintă și o manifestare a neîncrederii în forțele proprii ale muncitorilor, tehnicienilor, ale oamenilor de știință, o manifestare a neîncrederii în clasa noastră muncitoare. Or, este cunoscut că atunci cînd am pus sarcini în fața muncitorilor, tehnicienilor, inginerilor și a cercetătorilor, am rezolvat multe probleme complicate. Chiar la unele utilaje importate, pînă la urmă

49

a trebuit să-i punem pe tehnicienii români să găsească soluții și să asigure buna funcționare. Dar de ce oare să nu facem aceasta de la început? De ce să nu punem pe tehnicienii noștri să lucreze, să perfecționeze o instalație, să ducă mai departe tehnica? Este timpul ca și din punct de vedere principial, teoretic, ideologic să luăm o poziție fermă în această privință, spre a înarma pe toți activiștii noștri de partid și de stat, din toate sectoarele de activitate, cu înțelegerea clară a necesității de a pune pe primul plan forțele proprii, folosirea muncii și conștiinței proprii, a priceperii proprii, a forțelor clasei muncitoare proprii — și numai după aceea să apelăm la import.

Aceasta nu înseamnă nici naționalism, nici îngustime națională, nici izolare națională; aceasta înseamnă calea sigură a construirii socialismului. Nimeni nu va putea obține succese în făurirea orînduirii noi fără a se bizui pe clasa sa muncitoare, pe intelectualitatea proprie, pe tot ceea ce are mai bun poporul din care face parte. Desigur, aceasta înseamnă totodată și o strînsă colaborare cu țările socialiste, și cu alte țări, o largă participare la schimbul mondial de valori materiale, intelectuale, științifice; dar să venim nu cu căciula în mînă, ploconindu-ne, ci ca parteneri egali, ca oameni care știm să muncim, să luptăm pentru a ne aduce contribuția la dezvoltarea bazei materiale a societății, a științei și culturii. Din rîndurile poporului nostru s-au ridicat mulți oameni de valoare.

O altă problemă asupra căreia cred că este necesar să insistăm mai mult în activitatea noastră teoretică este cea a rolului partidului și statului. Deși toți afirmă că recunosc rolul conducător al partidului, auzi totuși pe unii spunînd cam așa: bine, bine, în-

50

Iată de ce consider că problemele acestea trebuie să le tratăm deschis, nu în mod călduț, cu menajamente, pentru că acest fel de a discuta lucrurile este dăunător. Pe drept cuvînt au arătat aici unii tovarăși că noi ne-am angajat să făurim o orînduire nouă, că am realizat-o pînă la o anumită etapă, că toți acceptăm socialismul ca singura societate în stare să asigure poporului o viață demnă. Și întregul nostru popor sprijină și aprobă această politică. Și atunci, de ce nu trebuie să discutăm clar, între noi: Cum trebuie să arate societatea socialistă? Cum trebuie să lucreze partidul? Cum trebuie să lucreze statul? Cum trebuie să lucreze sindicatul, Uniunea scriitorilor, Comitetul de Cultură? Hai să ne așezăm, să discutăm și să ne clarificăm! Trebuie să punem cu desăvîrșire capăt mentalității: „Aici este feuda mea și nu se poate amesteca nimeni”. Nici un sector de activitate nu este feuda cuiva. Oricine este pus să lucreze într-un minister, într-o uniune, într-un sindicat, este pus acolo de partid, de clasa muncitoare și dacă nu-și îndeplinește misiunea ce i s-a încredințat trebuie dat la o parte și înlocuit cu oameni capabili să realizeze politica partidului. (Aplauze prelungite). Noi am lichidat și feudalismul, și capitalismul și nu vrem să mai admitem să se creeze vreo feudă a cuiva în vreun sector de activitate! Se spune uneori: „Acesta este institutul meu”, ca și cum respectivul ar fi devenit proprietar. Deși unii n-au făcut nimic pentru a contribui la dezvoltarea lui, totuși spun: „E institutul meu, și cum să vină cineva să se amestece în institutul meu?” Unii doresc chiar să lase aceste institute drept moștenire. Este necesar să punem capăt cu desăvîrșire unor asemenea mentalități în toate domeniile de activitate. Mai sînt și directori

52

teleg rolul conducător al partidului, dar de ce și în artă, de ce și în literatură? Ce poate să facă partidul aici? Și se mai spune așa și în alte domenii. Se pare că este nevoie, într-adevăr, să ducem pînă la capăt aceste clarificări teoretice și ideologice. Vorbind de rolul partidului ca forță conducătoare în întreaga activitate socială, nu trebuie să lăsăm la o parte nici învățămîntul, nici literatura, nici arta plastică, nici muzica, nici știința, nici un alt sector, pentru că așa cum am mai arătat, noi privim problema făuririi societății socialiste nu numai din punctul de vedere al bazei materiale, ci în contextul ei general, cuprinzînd toate laturile vieții sociale, materiale și spirituale; deci forța partidului, conducerea sa, trebuie să se facă simțite în toate domeniile de activitate. Este necesar ca această problemă să fie bine lămurită, teoretic, ideologic, pentru a nu mai exista nici un fel de neclaritate. Tot așa este necesar ca și asupra rolului statului să existe o înțelegere deplină, pentru că statul clasei muncitoare are dreptul să se amestece și în literatură, și în arta plastică, și în muzică, să admită numai ceea ce consideră că corespunde socialismului, intereselor patriei noastre socialiste. Aceasta este rolul statului în societate și așa va fi pînă cînd va dispărea statul! Și chiar și în comunism, cînd va dispărea statul, societatea nu va admite decît ceea ce va considera că îi este util!

De ce reamintesc aceste lucruri? Pentru că unora li se pare că aud problemele acestea pentru prima dată. Aceasta arată că nu am clarificat pînă la capăt aceste probleme și nu am făcut ca unii oameni, care au rolul de a-i educa pe alții, să înțeleagă lucruri elementare, care constituie A.B.C.-ul socialismului științific, A.B.C.-ul ideologiei marxist-leniniste.

51

care se consideră proprietari de întreprindere și, ca atare, se comportă față de muncitori ca proprietari, nu ca reprezentanți ai clasei muncitoare, care sînt puși acolo să se îngrijească de interesele clasei muncitoare. Și aceasta se întîmplă tocmai datorită acestor concepții și mentalități, față de care noi nu am luat și nu luăm poziție hotărîtă, intransigentă. De ce ridice aceste lucruri? Pentru că problemele pe care le dezbaterem sînt probleme mai generale — nu privesc doar felul în care s-a scris o carte sau alta, sau s-a pictat un tablou; pentru aceasta n-am fi făcut consfătuirea. Ne-am adunat aici să dezbaterem probleme fundamentale care privesc așezarea relațiilor din societatea noastră, care privesc concepția, felul de a gîndi organizarea raporturilor sociale, dezvoltarea societății noastre.

Este adevărat că despre problema politici externe se scrie pe larg, dar n-aș putea spune că abordăm prea mult din punct de vedere teoretic principiile politicii noastre internaționale, principiile relațiilor dintre țările socialiste; le afirmăm cîteodată, dar nu desfășurăm o activitate teoretică atît pentru a înarma partidul nostru, cît și pentru a ne aduce contribuția la clarificarea generală a problemelor.

Noi milităm activ pentru a depăși divergențele existente, pentru întărirea unității și colaborării dintre țările socialiste. Cunoașteți că întotdeauna partidul nostru a fost militantul cel mai neobosit pentru prietenia cu Uniunea Sovietică; întotdeauna partidul nostru a studiat și a învățat din experiența primului stat socialist, așa cum studiem astăzi și experiența celorlalte state socialiste care au apărut în lume. Revoluționarii români au salutat cu căldură Marea Revoluție din Octombrie și au luptat cu arma în mînă

53

pentru apărarea tinerului stat sovietic. Am sprijinit și ne-am preocupat permanent pentru a se înlătura politica pe care o duceau în trecut clasele stăpînitoare împotriva Uniunii Sovietice, pentru prietenia și colaborarea cu Uniunea Sovietică. Am înfăptuit după eliberare relații noi de prietenie și colaborare cu Uniunea Sovietică. Apreciem și am apreciat importanța Revoluției din Octombrie, care a deschis calea transformării revoluționare, socialiste a lumii, rolul Uniunii Sovietice în dezvoltarea socialismului, în întreaga viață internațională de astăzi. Tot așa am salutat victoria revoluției socialiste în alte state, victoria revoluției socialiste în China, care a marcat, de asemenea, o cotitură în istoria revoluționară mondială.

Cunoașteți vizita pe care am făcut-o în China și în alte țări socialiste din Asia, primirea deosebit de caldă de care ne-am bucurat, atât din partea conducătorilor de partid și de stat chinezi și a poporului chinez, cât și din partea conducătorilor de partid și de stat și a popoarelor din R. D. Vietnam, R. P. D. Coreeană și R. P. Mongolă. Vizitele făcute în aceste țări, convorbirile avute și comunicatele elaborate vor exercita o puternică influență în dezvoltarea relațiilor dintre partidele și țările noastre, reprezentînd totodată o contribuție importantă la cauza întăririi unității țărilor socialiste și a mișcării comuniste și muncitorești internaționale, la cauza socialismului și păcii în lume. Acesta este rezultatul politicii marxist-leniniste a partidului nostru, al preocupării sale de a dezvolta relațiile de colaborare cu toate țările socialiste, de a milita neobosit pentru întărirea unității tuturor forțelor antiimperialiste. În munca noastră ideologică de aceste probleme trebuie să ne preocupăm mai mult, pentru că este necesar și aici să

54

claritate. Așa cum este necesar să abordăm cu multă claritate problema cooperării economice și problema integrării socialiste. Noțiunea de integrare a fost introdusă în limbajul economic internațional. Se discută despre integrare — și cea socialistă și cea din Piața comună. Să vedem ce înseamnă acest lucru teoretic, principal, și să ne spunem punctul de vedere, să elaborăm orientarea clară a partidului nostru în această problemă. Trebuie să analizăm în mod distinct tezele și practicile legate de integrarea capitalistă, precum și problema relațiilor de cooperare socialistă, a formelor de integrare în cadrul C.A.E.R. Nei am ajuns împreună cu țările membre ale C.A.E.R. la o anumită concluzie cu privire la ceea ce înseamnă integrare, în sensul că aceasta nu afectează independența și suveranitatea națională, nu duce la planificare comună și la forme de organizare supranatională. Dezvoltarea și adîncirea cooperării este menită să asigure egalitatea deplină între țările socialiste, avantajul reciproc, soluționarea problemelor în spiritul liberului consimțămînt și al intereselor fiecărei țări socialiste, asigurarea dezvoltării și înfloririi economiei naționale a fiecărui stat socialist. Toate acestea sînt menite să contribuie la întărirea unității țărilor socialiste, la afirmarea socialismului în lume. De aceea trebuie să tratăm aceste probleme aprofundat pentru ca fiecare dintre tovarășii noștri, începînd cu membrii Comitetului Central, cu activul, întregul partid și popor să cunoască bine punctul nostru de vedere. Trebuie să discutăm și despre Piața comună; e o problemă tot principală. Să analizăm și să tragem concluzii atît în legătură cu aceasta, cît și cu alte fenomene ce apar pe plan internațional și care se cer analizate, la care trebuie să se dea răspunsuri.

56

aducem claritate deplină, ca toată lumea să înțeleagă prețuirea pe care noi o dăm Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, rolului Uniunii Sovietice, prețuirea pe care o dăm tuturor țărilor socialiste, revoluției din China, rolului R. P. Chineze, preocuparea noastră de a așeza relațiile dintre țările socialiste pe principii marxist-leniniste, ale egalității în drepturi, ale respectului independenței și suveranității naționale. Nu sînt probleme numai practice, deși au mare importanță din acest punct de vedere, ci sînt și probleme de însemnătate teoretică internațională și noi trebuie să le acordăm o atenție mai mare decît pînă acum. În legătură cu aceasta este necesar să elaborăm lucrări despre importanța Revoluției din Octombrie, despre victoria revoluției în celelalte țări socialiste, despre însemnătatea revoluției chineze, precum și despre victoria socialismului în țările sistemului socialist mondial, despre influența sistemului socialist mondial asupra dezvoltării sociale contemporane — lucrări care să contribuie la înarmarea teoretică a membrilor partidului nostru, a întregului popor, să stea la baza învățămîntului de partid și de stat.

Este necesar să dezbatem mai serios raportul între național și internațional, mai ales că în legătură cu aceste probleme circulă tot felul de confuzii, se pun în circulație tot felul de idei greșite. Noi trebuie și aici — pe plan teoretic, principal — să aducem claritate în ceea ce privește rolul națiunii, al factorului național, interdependența între național și internațional, condiționarea reciprocă a acestor doi factori fără de care nu se poate asigura mersul înainte. Să tratăm, de asemenea, problema internaționalismului proletar în spiritul liniei stabilite de Congresul al X-lea al partidului nostru — și s-o tratăm deschis, cu

55

Nu are rost să ocolim problemele care se pun în viață. Sînt fenomene diverse care apar în lumea de astăzi; este necesar să le interpretăm corespunzător în spiritul concepției noastre despre lume și viață, a materialismului dialectic și istoric, să dăm răspuns la întrebările care se ridică în legătură cu aceste fenomene.

Trebuie să tratăm mai pe larg și principal, din punct de vedere ideologic și teoretic, problema luptei de eliberare națională și mai cu seamă a dezvoltării statelor naționale, pentru că aceasta are, de asemenea, o mare însemnătate pentru întreaga noastră activitate internațională. Este necesar să abordăm în mai mare măsură problemele țărilor în curs de dezvoltare, să ne oprim asupra rolului țărilor mici și mijlocii în viața internațională de astăzi — din punct de vedere nu numai practic, ci și din punct de vedere teoretic, al luptei împotriva imperialismului, pentru transformarea democratică a lumii.

Este necesar, tovarășii, să analizăm, de asemenea, capitalismul, imperialismul de astăzi, pentru că nu ne mai putem mulțumi numai cu repetarea tezelor vechi, deoarece au avut loc schimbări serioase — și dacă nu ținem seama de ele, ajungem, cîntodată, la concluzii greșite.

Se ridică un șir de alte probleme în legătură cu dezvoltarea mișcării comuniste și muncitorești, cu relațiile dintre partidele comuniste, dintre forțele antiimperialiste, mișcările democratice — probleme care se cer, de asemenea, abordate pe larg în activitatea noastră ideologică și teoretică. În general, consider că este necesar ca activitatea ideologică, teoretică a partidului nostru să abordeze toate problemele care apar în viața contemporană, să le trateze deschis, de pe

57

poziții marxist-leniniste, să elaboreze o concepție și o linie clară care să stea la baza întregii munci ideologice de înarmare a partidului, a clasei muncitoare, a poporului nostru.

Este necesar să înțelegem că întreaga noastră activitate ideologică trebuie să aibă la bază concepția despre lume și viață a clasei muncitoare, materialismul dialectic și istoric. Numai așa vom putea să ne aducem contribuția la dezvoltarea marxism-leninismului în condițiile epocii de astăzi.

Legat de aceasta, consider că un neajuns al activității noastre teoretice și ideologice îl constituie faptul că activiștii cu munci de conducere se ocupă puțin — unii chiar nu se ocupă deloc — de problemele teoretice, lăsând de fapt ca de ele să se ocupe numai tovarășii care s-au specializat în activitate teoretică. Or, ca în toate domeniile științei — ce nu se poate dezvolta decât dacă se leagă de viață — activitatea teoretică în problemele sociale — care, de asemenea, este o activitate științifică — nu se poate realiza din birou, de către oameni care stau în jurul lor cu tot felul de tratate și manuale, cu tot felul de reviste, încercând să tragă concluzii din ele. Tezele teoretice se pot elabora numai de către aceia care iau parte activă la lupta revoluționară, la lupta de construcție socialistă, care se află în primele rinduri ale acestei lupte. Înșiși făuritorii marxism-leninismului n-au fost savanți de cabinet, ci oameni politici, organizatori și conducători ai luptei revoluționare — și tocmai de aceea teoria lor e reală, corespunde vieții, tezele ei fundamentale au o valabilitate universală. Altfel, ne vom întâlni în continuare cu „lucrări teoretice” care repetă niște adevăruri arhicunoscute, cu teze elaborate în urmă cu 50—100 de ani, prezentate

58

de științe sociale și politice. Este adevărat, a fost creată de curând, ceva a început să facă, dar — după mine — puțin. Am concentrat forțe acolo și avem pretenția ca această Academie, așa cum am spus-o de altfel de la început, să fie un instrument în mîna conducerii partidului și statului în activitatea ideologică; pentru aceasta este necesar însă ca la activitatea ei să participe și cadrele de conducere de partid și de stat, deoarece altfel activitatea nu se va îmbunătăți prea mult. Este necesară o mai strînsă legătură între activitatea teoretică și activitatea practică. Aceasta presupune ca tovarășii, chiar dacă au — cum se spune în limbajul Ministerului Muncii — norma de bază la Academie, să fie antrenati la munca politică, practică, la activitatea din întreprinderi și instituții, să fie strîns legați de clasa muncitoare.

Este necesar, de asemenea, să aducem o serie de îmbunătățiri în învățămîntul nostru de partid, începînd cu Academia social-politică „Ștefan Gheorghiu”. Programul său trebuie astfel îmbunătățit încît să corespundă cerințelor formării cadrelor de conducere de partid, să creeze conducători de partid, în stare să cunoască problemele și știința politică a conducerii partidului și societății. O parte însemnată din activitatea Academiei este paralelă cu a altor instituții de învățămînt superior. Va trebui să revedem acest lucru, nu este nevoie să avem două facultăți de filozofie, de exemplu — una comunistă și una „pe linie de stat”. (Animație în sală). Doar societatea noastră n-are decât o singură filozofie! Va trebui să facem astfel încît să avem o singură facultate și o singură filozofie, iar facultatea de filozofie — oriunde se va găsi ea, probabil tot în cadrul Universității — să lucreze nemijlocit sub conducerea Comitetului

60

mai pretențios, mai întortocheat — ca să se înțeleagă mai greu — dar care nu spun nimic nou și nu aduc nici o contribuție la dezvoltarea științei marxist-leniniste. De aceea, eu consider că este o necesitate imperioasă ca de problemele teoretice și ideologice să se ocupe în primul rînd cadrele de conducere ale partidului nostru, începînd de la Comitetul Central pînă jos; organele colective de conducere ale partidului trebuie să dezbată periodic aceste probleme, să ajungă la concluziile corespunzătoare care să constituie orientarea obligatorie pentru întregul nostru partid. Numai așa vom desfășura o activitate ideologică bună, vom da o bază solidă pentru înarmarea partidului cu o concepție înaintată.

Legat de aceasta, vreau numai să reamintesc și aici necesitatea ca și tovarășii care lucrează pe linie de stat să înțeleagă că ei sînt nu numai specialiști, ci sînt în primul rînd oameni politici; ei sînt puși vicepreședinți, miniștri sau directori, înainte de toate în calitate de oameni politici — și trebuie să asigure o conducere politică — și numai în al doilea rînd ca specialiști. Un ministru e un conducător politic. El a fost numit în fruntea unui departament în calitate de om politic, pentru a milita în slujba înlăturării liniei partidului. Deci, este necesar să se înțeleagă clar, de către toată lumea, că tovarășii care sînt puși să conducă oricare sector de activitate — includ aici și organizațiile obștești, uniunile de creatori — sînt promovați ca oameni politici și trebuie să pună pe primul plan lupta pentru înlăturarea politicii partidului în domeniul respectiv, pentru ca toți cei cu care lucrează ei să cunoască și să-și însușească temeinic linia politică a partidului.

S-a vorbit aici despre rolul care revine Academiei

59

Central, în strînsă legătură cu Academia de științe sociale și politice. Numai așa vom putea avea o filozofie marxist-leninistă. De asemenea, trebuie să punem pe altă bază recrutarea studenților pentru filozofie. Aceasta nu este o meserie de specialitate, ci o activitate, prin excelență, ideologică și acolo trebuie să meargă numai oameni recrutați prin partid, numai oameni care vor deveni activiști de partid. În orice sector de activitate vor lucra ca filozofi, ei trebuie să fie filozofi marxist-leniniști. Noi nu putem admite nici un alt fel de filozofie în România. Aceasta este valabil și pentru alte facultăți umanistice — și pentru economia politică generală, pentru istorie; noi nu putem să avem decât o singură istorie, o singură concepție despre istorie, materialismul dialectic și istoric; nici un fel de altă concepție nu poate exista în predarea istoriei. La fel trebuie să fie și la Facultatea de litere, care, între altele fie zis, nu trebuie să scoată scriitori, întrucît nu există în lume facultate de scriitori: scriitorul poate fi și un muncitor bun, și un medic bun, și un inginer bun care are de transmis un mesaj, care cunoaște viața și este înzestrat cu talent, este capabil să realizeze opere de artă. Noi trebuie să scoatem de la filologie profesori și toți cei care absoarbă aceste facultăți trebuie să intre în învățămînt și numai cu aceste condiții trebuie admiși în facultăți.

Mă opresc aici și n-am să mă refer și la alte facultăți umanistice. Cred că este clar pe ce cale trebuie să mergem! Despre toate acestea am discutat de multe ori cu tovarășii de la învățămînt — am discutat și cu tovarășul Malița — dar de făcut s-a făcut puțin. Este timpul ca începînd din această toamnă să trecem la această organizare. Am făcut această digresiune, deoarece învățămîntul științelor sociale este strîns le-

61

gat cu învățămîntul de partid, ele trebuie să fie strîns unite și să se desfășoare după o singură concepție.

Legat de sarcinile care le punem în domeniul activității ideologice, este necesar, de asemenea, să luăm măsuri în vederea îmbunătățirii întregului nostru învățămînt de partid — și cel permanent, și cel seral, și alte forme pe care le avem. Totodată, este necesar să înțelegem că orice formă de învățămînt am avea, acesta nu poate înlocui adunarea generală care trebuie să joace rolul principal în organizarea activității membrilor de partid, în educarea comuniștilor.

Dacă am caracteriza mai general activitatea noastră ideologică și de propagandă, felul cum se răsfrînge ea în diferite sectoare ale vieții ideologice, culturale, am putea spune că în multe locuri și-a făcut loc o mentalitate de comoditate caldă, de îngăduință mic-burgheză, de lipsă de fermitate. Unii tovarăși consideră că dacă nu vor supăra pe nimeni vor dovedi că știu să lucreze cu oamenii și nu vor fi criticați, nu vor fi acuzați de nu știu ce fel de atitudine dogmatică sau rigidă, și că e mai bine să umblăm cu duhul blindeții. Dar noi nu sîntem predicatori, tovarăși, noi sîntem comuniști! Noi nu trebuie să umblăm cu duhul blindeții, noi trebuie să criticăm principial, să nu jignim pe nimeni, dar a pune lucrurile clar în fața oamenilor nu înseamnă a jigni. A nu pune lucrurile clar în fața oamenilor înseamnă a le face și lor un prost serviciu, înseamnă a face un deserviciu și partidului, întregii noastre activități. Este timpul să punem capăt acestor stări de lucruri. Să introducem în întreaga noastră activitate ideologică spiritul de partid, spiritul clasei muncitoare, combativ, ferm; nu pot fi făcute con-

62

cesiile de la politica partidului, de la principiile marxist-leniniste.

Este necesar să luăm măsuri serioase în domeniul muncii cultural-educative de masă. Cluburile muncitorești, căminele culturale au devenit nu atît instituții de educație, cît mai mult instituții de distracție — și aceasta fără un conținut educativ. Căci și distracția este, pînă la urmă, o cale de educație, dacă se face în mod corespunzător. Trebuie să înțelegem că în toate domeniile, tot ceea ce facem are un anumit fel și un anumit scop. Cluburile muncitorești, căminele culturale din sate trebuie să devină instituții de educație politică, socialistă a muncitorilor, a celorlalți salariați, a țărănimii, a tuturor membrilor societății noastre. Ele trebuie să acționeze, desigur, sub îndrumarea organizațiilor respective — a sindicatelor, celorlalte organizații, a consiliilor județene populare — dar în fond, toate acestea trebuie să-și desfășoare activitatea sub conducerea organelor de partid, de jos pînă sus. Organele de partid trebuie să exercite îndrumarea, controlul, să aprobe programul, să asigure realizarea lui.

S-a vorbit de cinematografie; am avut o consfătuire și nu vreau să repet acum ceea ce am arătat atunci. Numai un singur lucru, vreau să subliniez: trebuie să punem capăt importului de filme decedente din străinătate care introduc concepția burgheză, retrogradă. Lista importului de filme trebuie să fie aprobată în prealabil de organele competente de partid și de stat. Se impune, în același timp, să luăm măsuri ca cinematografia noastră să facă filme mai bune. Este necesar ca toate scenariile să fie în prealabil aprobate de organele de partid și de stat. Sînt de acord cu ce a spus aici tovarășul Baranga,

63

că pînă la urmă, cel care comandă opere de artă este clasa muncitoare, țărăimea, poporul nostru și deci trebuie, ca scenariștii și regizorii să facă filme care corespund obiectivelor educației noastre comuniste. Filmul este un instrument de educație. Trebuie să punem capăt în acest domeniu concepțiilor liberale, mic-burgheze, anarhice.

La fel în teatru, trebuie să revizuiem repertoriul pieselor străine. Sînt multe piese bune — și să le păstrăm — ca de altfel și filme, dar să scoatem toate piesele care nu corespund educației pe care noi vrem să-o dăm poporului nostru. Așa cum trebuie să nu se înceapă punerea în scenă a unei piese pînă cînd nu se aprobă de organele de partid și de stat. Eu aș apela la directorii de teatru, la artiștii comuniști: De ce joacă piese care nu corespund principiilor și eticii noastre? N-au și ei răspundere față de ceea ce joacă? În ilegalitate, tovarăși, am avut artiști progresiști, democrați, care au refuzat să joace anumite piese reacționare. Oare artiștii comuniști nu sînt răspunderea pentru ceea ce joacă? Același lucru este valabil și pentru operă, operetă, pentru celelalte ansambluri lirice, în activitatea cărora sînt lipsuri serioase — și care trebuie să joace un rol mult mai important în educarea revoluționară a tineretului, a poporului nostru. În acest sens este necesar ca Secretariatul Comitetului Central, împreună cu organele de stat de specialitate, cu uniunile de creație să stabilească un program de elaborare a unor piese de teatru și a unor lucrări muzicale și coregrafice inspirate din lupta revoluționară, patriotică a poporului nostru, din construcția socialismului, care să contribuie la formarea conștiinței socialiste a maselor.

64

De asemenea, este necesar să revedem activitatea editorială. Nu mă refer la ceea ce se tipărește din scrierile și poezii române. Și aici sînt lucruri de criticat, dar mă refer acum mai cu seamă la traduceri. Sînt cărți care se tipăresc în zeci de mii de exemplare și care fac apologia modului de viață burghez, chiar apologia crimei, în timp ce lucrări bune românești nu pot fi tipărite pe motiv că lipsește hîrtia. Ce educație facem noi? Ce fel de directori de edituri comuniști, ce fel de tipografi comuniști sînt aceia care culeg cărți cu asemenea mesaje? Noi în ilegalitate aveam tipografi care refuzau să tipărească, să culeagă anumite cărți. Ce fel de combativitate comunistă este aceasta? Ce fel de comuniști avem noi în edituri? Trebuie să luăm măsuri pentru a pune capăt stărilor de lucruri la care m-am referit, pentru a nu se mai edita, atît din literatura românească, cît și universală, decît lucrări care servesc educației maselor, creării omului nou. Totodată, trebuie să se scoată din librării tot ceea ce nu corespunde acestei orientări, să se revadă planul de tipărituri, să se oprească tipăriturile necorespunzătoare. De asemenea, va trebui să se pună mai multă ordine în modul de aprobare a listei traducerilor, a editărilor din limbă străină. Va trebui, desigur, să traducem și în viitor din literatura universală, luînd tot ce este bun, atît din literatura țărilor socialiste, cît și din literatura progresistă din toată lumea. Este multă asemenea literatură și avem nevoie de ea, trebuie să dăm posibilitate oamenilor noștri să cunoască tot ceea ce este valoros în literatura mondială — dar să nu aducem maculatură, să nu aducem literatură care otrăvește sufletul tineretului nostru.

65

Legat de aceasta se pune și problema activității Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă.

Desigur, analizând activitatea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, se poate spune că în munca sa sînt și lucruri bune, dar această instituție nu a exercitat control corespunzător asupra sectoarelor de care are însărcinarea să se ocupe, nu a manifestat spirit de combativitate în îndrumarea politico-ideologică fermă a vieții cultural-artistice din țara noastră, a lucrat mai mult ca un organ administrativ. Trebuie să spunem că tovarășii din conducerea instituției, trimiși acolo de partid, nu s-au achitat bine de sarcinile lor. Președintele comitetului poartă răspunderea generală pentru activitatea instituției, iar fiecare membru al conducerii răspunde, la rîndul său, pentru domeniul de activitate ce i s-a încredințat în fața partidului, a societății. Este necesar să luăm măsuri atît pentru îmbunătățirea organizării comitetului, cit și pentru schimbarea concepției sale de muncă. Acest comitet trebuie să lucreze ca un organism de partid, să îndrume toată activitatea cultural-educativă, să exercite rolul principal în orientarea tuturor instituțiilor de artă, a întregii rețele culturale de masă. El trebuie să acționeze pentru crearea unei arte militante, socialiste, care să răspundă cerințelor educării maselor în spiritul patriotismului socialist și al internaționalismului proletar. Pentru a putea asigura îndeplinirea acestor sarcini este necesar să întărim conducerea comitetului cu activiști de partid; lucrătorii acestei instituții nu trebuie să fie simpli funcționari, ci activiști militanți, luptători fermi și neobosiți pentru înfăptuirea politicii culturale a partidului și statului nostru. În acest sens este necesar să luăm măsuri și

66

pentru întărirea activității organizației de partid din cadrul comitetului, a întregii munci politice de pregătire marxist-leninistă a cadrelor din instituție. Este, de asemenea, necesar ca comitetele județene să ia măsuri pentru îmbunătățirea activității comitetelor de cultură și artă județene, pentru îndrumarea lor permanentă. Dată fiind importanța activității culturale în educarea comunistă a maselor, este necesară întărirea conducerii și îndrumării de către partid a întregii vieți cultural-artistice din țara noastră.

De multe ori am vorbit despre rolul școlii în educația și formarea tinerei generații. Se pare că pentru toți este clar acest lucru. Avem succese mari în dezvoltarea învățămîntului. Totuși, orientările și direcțiile stabilite de Comitetul Central n-au fost duse nici în acest domeniu pînă la capăt. Conducerea ministerului, rectoratele, comuniștii din învățămînt se mișcă greoi; unii au rețineri pentru că s-au obișnuit cu vechea mentalitate, și dacă cumva pătrunde producția în universitate sau dacă universitatea se apropie de producție cred că aceasta înseamnă încălcarea principiului universitar. În realitate, lucrurile nu stau așa! Prin legătura strînsă cu producția, universitatea va deveni cu adevărat o universitate a poporului! Atunci va fi mai bine legată de clasa muncitoare, de interesele generale ale societății!

Trebuie ca de la începutul anului viitor să facem o cotitură radicală în munca din învățămînt. Nu mă opresc mai mult asupra acestor probleme pentru că avem programată o ședință specială cu Consiliul învățămîntului superior și vom discuta atunci mai pe larg. Vreau doar să subliniez că trebuie să punem o dată capăt stărilor de lucruri negative, tăgădării și speranței că poate lucrurile

67

se vor uita și vor rămîne așa cum au fost în trecut — pentru că există asemenea mentalitate. Trebuie o dată să lichidăm asemenea neajunsuri pentru că învățămîntul nostru superior nu progresează dacă nu-l legăm de producție, dacă studentul nu lucrează în producție în timpul studiului. Cu mai multă fermitate trebuie să luăm măsuri ca în liceele noastre și în școala noastră generală de 10 ani să introducem participarea elevilor la producție. Noi purtăm răspunderea pentru viitorul societății noastre și, ca atare, trebuie să lichidăm mentalitatea școlii generale, a liceului de cultură generală de a scoate absolvenți fără nici o specialitate. Ce fel de liceu este acesta care pregătește tineri cărora le e rușine de muncă? Noi trebuie să avem un liceu care să educe tineretul nostru în spiritul muncii, să-l învețe să muncească în orice domeniu de activitate, pentru că orice muncă folositoare societății este o muncă de onoare; în acest spirit trebuie să formeze școala noastră tineretul! Toți elevii trebuie să lucreze în producție! Numai așa vom avea un liceu care să contribuie cu adevărat la formarea tinerei generații pentru societatea socialistă și comunistă.

De o deosebită importanță sînt problemele legate de educația generală, politică și cetățenească a tineretului nostru. Vreau să spun de la început că noi avem un tineret bun, devotat patriei, cauzei socialismului. Vîrsta medie în multe întreprinderi este de 22—23 de ani, ceea ce oglindește rolul tineretului nostru în producția de bunuri materiale a societății. Un rol important joacă, de asemenea, tineretul în domeniul științei și culturii, în învățămînt și în alte sectoare ale vieții sociale. În marea lui majoritate tineretul se află pe poziții morale sănătoase. Parti-

68

dul nostru dă o înaltă apreciere contribuției pe care tineretul nostru o aduce la construcția socialismului, rolului pe care îl are în viața noastră socială.

Nu putem însă trece cu vederea unele manifestări negative, chiar dacă este vorba de cazuri izolate. Tovarășul Malița a căutat să ne convingă că, deoarece asemenea manifestări sînt extrem de puține, că reprezintă un procent infim, nu trebuie să le dăm prea multă atenție. Dar atunci cînd ne referim la educația tineretului, cînd este vorba despre unele neajunsuri, nu putem să judecăm în procente. Noi nu admitem nici în producție, la piese, rebuturi, iar la oameni cu atît mai puțin. Iată de ce nu putem fi de acord cu felul acesta de a gîndi al conducerii Ministerului Învățămîntului. Noi trebuie să luăm toate măsurile ca fiecare tînr să fie educat și pregătit pentru viață, să nu avem rebuturi de nici un fel. Este necesar să așezăm munca educativă pe principii sănătoase; aceasta constituie sarcina principală a Ministerului Învățămîntului. În acest sens este necesar să reorganizăm și să îmbunătățim întregul sistem de predare a cunoștințelor politico-ideologice. Direcțiile educative și de științe sociale din minister sînt funcționărești, nu desfășoară activitate temeinică de îndrumare politică. De asemenea, predarea științelor sociale se desfășoară cu lipsuri mari. Consider că hotărîrea care s-a luat cu ani în urmă, cînd s-a diminuat, s-a redus predarea științelor sociale, a fost greșită. În afară de cîteva facultăți umanistice, științele sociale sînt tratate cu indiferență. Mulți din cei care predau științele sociale nu-și fac datoria. Noi trebuie să așezăm predarea științelor sociale pe o bază temeinică, să revedem planurile de învățămînt și programele

69

de studiu, să mărim numărul de ore și să facem ca științele sociale să se predea în toți anii de studii. Trebuie să introducem obligatoriu examenul de științe sociale ca examen de bază, fără de care nici un student nu poate absolvi facultatea. În societatea noastră socialistă nu poate deveni inginer cineva care nu are temeinice cunoștințe ideologice comuniste. Trebuie de urgență să punem un colectiv să lucreze, astfel ca pînă la toamnă să reorganizăm și să revedem complet toată problema predării științelor sociale. Aceasta constituie o problemă esențială în formarea specialistului nostru de mîine.

Cadrele care predau științele sociale trebuie să fie în fond activiști de partid, selecționați, recomandați de organele de partid. Să introducem obligația activiștilor de partid cu munci de răspundere — fie că au sau nu titlu de profesor — de a preda la catedrele de științe sociale.

Comitetele județene ca și Secretariatul Comitetului Central al partidului nostru trebuie să preia în întregime sub conducerea și îndrumarea nemijlocită întreaga activitate educativă și în general întregul proces de desfășurare a învățămîntului. Nu se poate separa procesul de predare a cunoștințelor profesionale de întregul proces educativ; acesta constituie un tot unitar. Trebuie, de asemenea, să revedem sistemul de învățămînt politic pentru cadrele didactice de toate gradele, sistemul de informare politică, care nu sînt întotdeauna bine organizate și nu au eficiența dorită. Toți profesorii, toți învățătorii trebuie să fie și specialiști și educatori; dacă nu îndeplinesc ambele condiții, nu pot fi promovați în aceste funcții.

S-a vorbit aici de rolul Uniunii Tineretului Comu-

70

și de inginer — nu înseamnă că este bună și orînduirea capitalistă. Noi trebuie să înfățișăm permanent tineretului aspirarea și exploatarea, nedreptățile economico-sociale, greutățile pe care le au tinerii, eșecurile muncii din orînduirea capitalistă. Să ogîndim mai larg în propaganda noastră lupta oamenilor muncii din țările capitaliste împotriva claselor exploatare, împotriva politicii de asuprire, împotriva colonialismului și neocolonialismului, a politicii imperialiste de forță și dictat, de agresiune și amenințare cu un nou război mondial. În acest scop trebuie să luăm măsuri serioase, să întocmim un program special de educare a tineretului în spirit militant.

Trebuie să dezvoltăm la tineretul nostru dragostea față de muncă. Fiecare să înțeleagă că în orice domeniu de activitate este necesar să-și aducă contribuția la dezvoltarea societății noastre. Să luăm măsuri hotărîte ca nimeni să nu poată trăi fără a participa la activitatea productivă. Să combatem, de asemenea, mentalitatea acelor părinți care dintr-o grijă exagerată, prost înțeleasă, (în copiii acasă, îi întrețin fără muncă, îi ajută să nu se încadreze în activitatea socială. Aceasta este o mentalitate înapoiată, mic-burgheză. Față de o asemenea mentalitate trebuie să luăm poziție publică, să facem din ea o problemă a întregii societăți. Întregul nostru tineret trebuie să se încadreze, să participe la muncă.

Este necesar să fie combătute cu mai multă fermitate concepțiile mistice, înapoate. Problema combaterii misticismului trebuie să facă parte din întreaga activitate politico-educativă a partidului, a U.T.C.-ului, a organizațiilor noastre. În lupta împotriva concepțiilor înapoate, a influențelor modului

72

nist, al Asociațiilor studențești, al Organizației pionierilor. Consider că va trebui să luăm măsuri serioase pentru a aduce îmbunătățiri substanțiale în activitatea U.T.C., a Asociațiilor studențești și a Organizației de pionieri. Aceste organizații trebuie să fie mai îndeaproape îndrumate și conduse de organele de partid, trebuie întărite cu cadre recrutate din rîndurile clasei muncitoare, cu spirit revoluționar, cu spirit muncitoresc, pentru ca într-adevăr să răspundă cerințelor pe care le pune partidul în fața lor, în munca de educare a tineretului.

În același timp, trebuie să facem ca toate organele și organizațiile de partid să considere munca de educare a tineretului ca o sarcină de prim ordin, permanentă, de ea depinzînd viitorul societății, al națiunii noastre socialiste. Este necesar să punem un mai mare accent pe cunoașterea de către tineret a trecutului de luptă al partidului și poporului. Să prezentăm permanent stările de lucruri din trecut, să reamintim cum a trăit clasa muncitoare, tineretul în trecut, pentru că numai așa tinerii vor putea să înțeleagă mai bine realizările de astăzi, condițiile pe care le au. Nu trebuie să uităm că tineretul nostru s-a născut în alte condiții și unii consideră că lor li se cuvine totul, că numai societatea are obligații, iar ei nu au față de societate nici o obligație. Trebuie, de asemenea, să punem un accent mai mare în propaganda noastră pe înfățișarea stărilor de lucruri din lumea capitalistă, pentru că trebuie să recunoaștem că în unele cazuri realitățile de acolo au fost puțin înfrumusețate. Tot vorbind despre importul de mașini din străinătate și apreciind că o mașină sau o instalație sînt bune, s-a uitat că dacă mașina este bună — deși este făcută tot de muncitor

71

de viață burhez, a tot felul de manifestări retrograde trebuie să acționeze munca politică, organizațiile obștești, opinia publică. Problema educației ateiste este o problemă de lungă durată, care cere o activitate continuă, permanentă. Să înarmăm științific clasa muncitoare, tărînim, intelectualitatea, tineretul, pe toți cetățenii patriei, cu concepția materialist-dialectică despre lume și viață. De asemenea, trebuie să ne preocupăm de a educa tineretul nostru în spiritul prieteniei între toți tinerii, indiferent de naționalitate, în spiritul solidarității internaționale cu tineretul muncitoresc, revoluționar din toată lumea, atît din țările socialiste cît și din celelalte țări, în lupta împotriva imperialismului, pentru socialism, pentru pace. Educația patriotică și internaționalistă să constituie un tot unitar. Nu trebuie să scăpăm nici un moment din vederea necesității educării tineretului nostru în spiritul dragostei față de patrie, al hotărîrii de a fi gata în orice moment să apere cuceririle revoluționare, independența și suveranitatea patriei noastre socialiste. Aș dori să adresez tinerilor comuniști, întregului tineret, chemarea de a fi întotdeauna în primele rînduri ale luptei împotriva vechiului, a asupririi naționale, pentru libertate, dreptate și echitate socială. Astăzi, cînd în România se construiește noua orînduire socială, tinerii trebuie să fie în primele rînduri pentru înfăptuirea politicii marxist-leniniste a partidului nostru, pentru făurirea societății socialiste multilaterale dezvoltate, pentru victoria comunismului. Ei înșiși, tinerii, trebuie să acționeze cu toată fermitatea pentru lichidarea tuturor neajunsurilor din activitatea educativă; organizațiile lor trebuie să devină colective de luptă pentru educarea comunistă. Numai

73

aşa tihoretul nostru, luându-şi — ca să spun aşa — soarta în propriile mâini şi acţionând sub conducerea partidului, de pe poziţii comuniste, îşi va aduce contribuţia la dezvoltarea societăţii noastre.

S-a vorbit aici de uniunile de creaţie. Noi am avut multe întâlniri cu tovarăşii din domeniul literaturii şi artei. S-au realizat şi multe lucruri bune, deşi mai sînt şi neajunsuri. După cum se ştie, nu o dată am apreciat realizările din acest domeniu şi, în special, recent, cele închinete aniversării semicentenarului partidului. Dar nu putem să nu menţionăm şi cu acest prilej existenţa unor lipsuri şi în acest sector de activitate. Linia trasată de Congresele al IX-lea şi al X-lea constituie, cred, o orientare foarte clară pentru activitatea uniunilor noastre de creatori. Încă la Congresele al IX-lea şi al X-lea am precizat ce dorim noi de la scriitori, de la ceilalţi oameni de artă, de la uniunile de creaţie, cui trebuie să servească arta, care trebuie să fie izvorul ei de inspiraţie. Astăzi n-aş putea decât să repet acelaşi lucru, de aceea le recomand tovarăşilor să citească pasajele din documentele acestor congrese, cit şi cuvîntarea ținută la ultima întâlnire cu creatorii de artă pentru că acolo am spus tot ceea ce aş dori să spun şi astăzi. Noi vrem ca arta şi literatura să fie puse în slujba poporului, să se scrie şi să se creeze pentru clasa muncitoare, pentru ţărănime, pentru intelectualitate, pentru toţi oamenii muncii. Sîntem pentru diversitate de stiluri şi forme în creaţia literar-artistică. Dar, aşa cum am spus şi mai înainte, concepţia, ideologia trebuie să fie una singură — ideologia şi concepţia revoluţionară a clasei muncitoare. Artă trebuie să servească unui singur scop: educaţiei socialiste, comuniste. În acest sens sîntem

74

pentru cea mai largă libertate de creaţie, pentru cea mai largă exprimare a imaginaţiei, dar în spiritul concepţiei noastre despre lume şi viaţă. Cred că este clar! Nu este nimic nou, ci trebuie să se înţeleagă mai profund hotărârile congreselor partidului nostru — şi pe această linie să se acţioneze.

Aş dori însă să mă refer la comuniştii din aceste uniuni. Oare pentru ei nu există obligaţia de a traduce în viaţă linia partidului? Hotărârile congreselor partidului şi ale Comitetului Central nu sînt obligatorii şi pentru ei? Cred că da. Chiar în condiţiile cînd partidul era în ilegalitate, comuniştii, precum şi celelalte elemente democratice din societăţile literare sau artistice luau poziţie şi militau pentru o artă avansată. Cu atît mai mult comuniştii au obligaţia să ia astăzi o poziţie militantă. Comuniştul este obligat, atît în cadrul Uniunii scriitorilor, al Uniunii compozitorilor, al Uniunii artiştilor plastici, în celelalte uniuni de creaţie să înfăptuiască linia partidului, să lupte şi să realizeze alături de opere literar-artistice care să contribuie la ridicarea conştiinţei socialiste a maselor, care să militeze pentru realizarea liniei politice a partidului nostru. Trebuie să ne gîndim foarte serios, tovarăşi, asupra acestui lucru! De dragul libertăţii de creaţie noi nu putem închide ochii, nu vom admite să se scrie orice fel de literatură. Nu vom admite nici un fel de literatură care ar putea dăuna educaţiei socialiste a poporului nostru. Nu înţelegem şi nu putem accepta nici un fel de libertate pentru creaţiile inspirate din concepţiile străine de ideologia clasei muncitoare. În România pot fi acceptate numai arta şi literatura care stau pe poziţia clasei muncitoare, care servesc poporului, socialismului, naţiunii noastre. (Aplauze

75

vii). Este necesar — aşa cum am mai subliniat — ca organele noastre de partid, la toate nivelele, să-şi exerceze rolul de conducător şi îndrumător al acestor sectoare de activitate. Critica literar-artistică trebuie să fie critică comunistă, gazetele şi revistele literare trebuie să fie în întregime comuniste. Nu trebuie să admitem nici un fel de critică ce încearcă să promoveze concepţii estetice retrograde. Presa este un instrument al partidului şi trebuie să servească răspîndirii politicii partidului în toate domeniile de activitate — inclusiv în cel literar şi artistic. Aceasta este cu atît mai mult valabil cînd vorbim de presa politică. Cred, în general, tovarăşi, că şi în domeniul presei — atît celei literare, cit şi al presei în general — trebuie să luăm un şir de măsuri împotriva oricărui spirit liberalist care lasă posibilitatea să apară concepţii ce nu servesc educaţiei socialiste şi comuniste.

Consider că este necesar să punem mai rapid ordine la radio şi televiziune. Mă aşteptam ca tovarăşul Bujor Sion să spună ceva mai clar lucrurilor pe nume aici, cu atît mai mult cu cit acum cîteva zile am discutat cu el foarte pe larg despre lipsuri şi despre ceea ce trebuie făcut la televiziune. Cînd am hotărît ca tovarăşul Bujor Sion să fie trimis la televiziune, l-am trimis acolo ca membru al Comitetului Central, ca activist de partid, pentru a pune ordine. Noi nu putem să admitem ca radioul şi televiziunea să transmită emisiuni care prin conţinutul lor nu contribuie activ la educaţia comunistă, patriotică, revoluţionară a tineretului, a poporului nostru. Din păcate trebuie să spunem că multe piese, filme, programe muzicale şi satirice, transmise la radio şi televiziune, au promovat concepţii retrograde, influenţe ale cul-

76

turii decadente. Este necesar să luăm măsuri hotărîte pentru a pune capăt neajunsurilor care continuă să se mai manifeste în programele de radio şi televiziune, să facem ca această instituţie să servească, prin întreaga sa activitate, educaţiei socialiste a maselor. Trebuie să fie bine ales întreg repertoriul televiziunii: filmele, piesele de teatru, muzica, poeziile. Trebuie să-şi găsească loc într-o măsură mai mare muncitorul în emisiunile de televiziune şi radio. Să ascultăm şi conferinţe ținute de muncitori — sînt convins că vor fi primite bine de clasa muncitoare, de poporul nostru şi vor servi foarte bine cauzei socialismului. (Aplauze prelungite). Trebuie să înţelegem că noi facem un rău acelor tovarăşi cărora le admitem să se prezinte cu lucrări confuze, superficiale; făcîndu-le concesii de această natură nu-i ajutăm, ci împietăm chiar asupra educaţiei şi poziţiei lor. Dacă spunîndu-le deschis părerea noastră critică se vor supăra iniţial, pe moment, o să le treacă, deoarece supărarea în general trece, şi se vor convinge pînă la urmă că noi am avut dreptate, că aceasta serveşte cauzei socialismului şi comunismului.

Noi apreciem mult aportul oamenilor noştri de cultură, contribuţia pe care înaintaşii au dat-o la dezvoltarea culturii noastre. Vom sărbători în curînd 150 de ani de la naşterea lui Vasile Alecsandri şi vrem să-i dăm o atenţie deosebită, considerîndu-l ca unul din predecesorii de mare valoare literară, militant pentru limba română şi pentru dezvoltarea naţiunii noastre. Noi dăm o înaltă apreciere şi lui Eminescu, şi lui Goga — ca scriitor, pentru că îl criticăm şi va trebui să-l criticăm din punct de vedere politic şi filozofic — lui Rebreanu şi altor mari scriitori şi poeţi. Apreciam şi trebuie să folosim tot

77

ceea ce este valoros, bun în trecutul nostru, dar trebuie să pretindem ca astăzi să se creeze de pe pozițiile noastre comuniste.

Se pune foarte serios problema introducerii și la televiziune și la radio a spiritului muncitoresc, a principalității revoluționare, comuniste în întreaga activitate. Doresc ca tovarășii care de curând au fost trimiși acolo să acționeze serios în vederea realizării acestor hotărâri și indicații ale conducerii noastre de partid și de stat. Este necesar să ne gândim și la pregătirea cadrelor de la televiziune și radio, în general la formarea cadrelor din presă, pentru că am slăbit preocuparea noastră de pregătire a cadrelor de gazetari comunisti. Unii au considerat că dacă un tinar vine cu o diplomă de la un știu ce facultate, a devenit, automat, ziarist. Trebuie să acționăm și aici în spirit comunist; gazetarul din presă trebuie să fie luptător comunist, trebuie să fie activist de partid în acest domeniu de activitate. În vederea pregătirii cadrelor noi de gazetari — cit și pentru perfecționarea celor existente — trebuie să reinființăm școlile politice de gazetari pentru toate domeniile de activitate.

Vorbind mai general se impune să începem cu educarea comunistă a tuturor celor pe care îi punem să facă educație comunistă altora; să nu punem pe nimeni în această activitate până nu ne convingem că ei însuși are educația necesară și este în stare să o predea, să asigure răspândirea concepției noastre în întreaga sa activitate.

Tovarăși,

Așa cum am mai arătat, activitatea ideologică, politică și cultural-educativă constituie una din sarcini

78

Ați auzit aici pe câțiva tovarăși care s-au ocupat și se ocupă acum de problemele activității ideologice la Comitetul Central; au vorbit pe larg unii dintre tovarăși și despre neajunsurile din acest domeniu de activitate și despre lipsurile pe care le-au avut ei în muncă. Eu nu pot să nu fiu de acord cu tovarășul Trofin care i-a atras atenția tovarășului Iliescu că nu ne putem limita la a spune că, în spiritul muncii colective, trebuie să ne facem toți autocritica, că ne privește pe toți și să luăm măsuri să îndreptăm activitatea. Tovarășul Iliescu a lucrat câțiva ani la tineret — până acum cîteva luni. El a activat în trecut și la Secția de propagandă, a fost și șeful secției. Numai de a vorbi la general că trebuie să educăm tineretul, nu se poate! Tovarășul Iliescu are și el o răspundere pentru lipsurile care s-au manifestat în organizarea activității în rândul tineretului. În această activitate s-a introdus un spirit „intelectualist”, funcționare, de neglijare a tineretului muncitoresc, de nesocotire a rolului său — și aceasta în timpul cînd tovarășul Iliescu a condus munca. Și atunci cînd dezbaterem o problemă de asemenea importanță nu se poate ca un tovarăș care este în conducerea partidului, care a răspuns de un sector de activitate să vorbească despre ea ca și cum nici n-ar fi trecut pe acolo. Ce valabilitate mai are atunci teza noastră că pînă la urmă seriozitatea unui comunist constă în felul cum știe să-și analizeze propria activitate?

La fel tovarășul Ilie Rădulescu — care lucrează de mult în propagandă, este șeful Secției de propagandă, a spus lucruri banale, a vorbit superficial. Or, în propaganda noastră, în secția Comitetului Central s-a introdus, de asemenea, un spirit „intelectualist”, funcționare; spiritul clasei muncitoare e slab în

80

nile centrale ale întregului nostru partid. Tot ceea ce am realizat bun în această privință — și avem, după cum am spus multe rezultate bune — se datorește muncii organelor și organizațiilor de partid, a comunistilor care lucrează în acest sector. Așa cum, de asemenea, toate lipsurile, neajunsurile și greșelile din acest domeniu sînt, la rîndul lor, greșeli și neajunsuri ale activiștilor de partid, ale comunistilor care lucrează pe acest tărîm. Și cu acest prilej, doresc încă o dată să menționez înalta apreciere pe care conducerea partidului o dă activității depuse de comitețele județene de partid, de organizațiile de partid și de stat, de comunistii care lucrează în acest domeniu, aportului lor la educarea socialistă a maselor. Dar, subliniind aceste lucruri, nu putem să nu ne oprim asupra neajunsurilor care mai dăinuie. Trebuie spus, în acest sens, că în activitatea comitetelor județene de partid, a organizațiilor de partid s-au manifestat neajunsuri; ele nu au asigurat o îndrumare și un control temeinic, lăsînd uneori această muncă numai pe seama tovarășilor care se ocupă nemijlocit de ea.

Mă așteptam ca secretarii cu propaganda care au vorbit aici să se refere mai mult la aceste lucruri. Este o realitate că multe comitete județene nu conduc și nu se ocupă în fapt de activitatea ideologico-educativă, au lăsat această sarcină în seama cabinetelor de partid, a unor organisme și comitete speciale, ea neconstituind o problemă centrală a activității de partid. Or, conducerea activității ideologico-educative, de ridicare a conștiinței socialiste a oamenilor muncii este o îndatorire principală a organelor și organizațiilor de partid și această activitate nu se poate desfășura decît sub conducerea nemijlocită și permanentă a organelor și organizațiilor de partid.

79

activitatea secției noastre de la Comitetul Central. Aceasta este o cauză a stărilor de lucruri negative în propaganda noastră, a lipsei de fermitate, de combativitate muncitorască, revoluționară, a tocirii spiritului militant. Am creat o Comisie ideologică, avem și alte comisii și organisme colective pentru munca ideologică, dar ele n-au fost folosite și nu sînt folosite suficient, deși eu consider că ele ar putea într-adevăr să aducă un aport substanțial la dezbateră și rezolvarea problemelor din acest domeniu de activitate.

Este adevărat că noi am discutat aceste probleme de multe ori în Secretariatul Comitetului Central și, în trecut, chiar în Comitetul Executiv, dar ne-am mulțumit să discutăm și nu am trecut la măsurile organizatorice care să asigure îndeplinirea în viață a celor discutate și hotărîte. Din acest punct de vedere, trebuie să spun că și Secretariatul Comitetului Central are o anumită parte de vină pentru faptul că nu a organizat, nu a controlat, nu a urmărit felul cum se transpun în viață cele ce au fost stabilite. Dar, vorbind despre aceasta, nu se poate trece cu vederea că de activitatea ideologico-educativă s-au ocupat și se ocupă diferiți tovarăși din conducerea partidului, care au răspunderea nemijlocită și care trebuie să-și analizeze în mod serios felul de a munci, să tragă concluzii corespunzătoare pentru viitor, să-și îmbunătățească activitatea în vederea aplicării ferme în viață a liniei generale și a hotărîrilor partidului.

Pornind de la rolul important pe care îl are munca ideologică și educativă în societatea noastră este necesar să luăm măsuri pentru lichidarea rapidă a tuturor neajunsurilor, pentru ca această muncă să devină o preocupare centrală a întregii activități de

81

partid. În organele și în organizațiile de partid trebuie să se dezbătă periodic problemele muncii ideologice, politice și cultural-educative de masă. Organele de partid trebuie să analizeze sistematic activitatea pe care o desfășoară organizațiile și instituțiile cu caracter propagandistic și cultural-educativ, precum și a comuniștilor care lucrează în cadrul acestora. Sarcini deosebite revin organizațiilor de partid, comuniștilor care lucrează în instituțiile de propagandă, educație și informare în masă, în uniunile de creație și în instituțiile de cultură și artă. Aceste organizații de partid trebuie să desfășoare o activitate intensă pentru a imprima în colectivele respective, în munca instituțiilor și organizațiilor unde activează, un spirit profund partinic, revoluționar, combativ în vederea promovării ferme a ideologiei partidului nostru în toate acțiunile pe care le întreprind, în desfășurarea întregii educații politice și a vieții cultural-artistice din țara noastră. În întreprinderi, la sate, în instituții, organizațiile de partid trebuie să acționeze pentru conducerea și îndrumarea unitară a activității politico-educative desfășurate atât pe linie de partid, cât și de către organizațiile sindicale, de tineret, de femei, de către celelalte organisme cu atribuții în acest domeniu, orientând întreaga această activitate în direcțiile majore ale educației comuniste a maselor. Este necesar ca cel puțin o dată pe an comitetele județene să facă o analiză temeinică, în plenum lor, a muncii politico-ideologice și cultural-educative și să ia măsurile corespunzătoare pentru îmbunătățirea continuă a conținutului acestei activități.

Desigur, în întreaga muncă de partid și în toate domeniile de activitate, în centrul muncii de educație trebuie să stea hotărârile congreselor partidului.

82

lui, ale Comitetului Central, documentele de partid și de stat. Acestea reprezintă pentru România marxism-leninismul creator și trebuie să constituie baza întregii educații pe care o facem în toate domeniile de activitate. Pentru a ușura studiul politicii partidului nostru de către toți comuniștii, de către oamenii muncii va trebui să edităm culegeri sintetice, pe probleme, conținând pasaje din documentele de partid grupate astfel încât să ofere o imagine clară a orientării ideologice a partidului nostru în principalele domenii de activitate, în legătură cu principalele aspecte ale vieții sociale interne și situației internaționale. De asemenea, vor trebui elaborate noi lucrări teoretice, sub îndrumarea directă a Secretariatului C.C. al P.C.R., care să dezvolte tezele de bază ale politicii și ideologiei marxist-leniniste ale partidului nostru. În fond, ceea ce noi discutăm astăzi sînt probleme izvorîte din hotărârile Congreselor al IX-lea și al X-lea ale partidului. Ceea ce este nou, însă, este faptul că punem cu toată hotărârea problema luării măsurilor necesare pentru înfăptuirea în viață a acestor hotărâri, că trecem la organizarea pe baze noi a muncii din acest sector de activitate. În realizarea acestor sarcini principalul este, după părerea mea, luarea măsurilor organizatorice, asigurarea îndrumării și controlului permanent. Legat de aceasta, consider că va trebui să ne gîndim ca, în viitor, să aducem și anumite îmbunătățiri în felul de promovare a activiștilor de partid, în sensul ca nimeni să nu mai poată fi promovat în munca de partid fără a fi lucrat nemijlocit în producție, în specialitatea lui, și numai după un stagiu de producție, după ce cunoaște viața, realitățile să poată fi promovat în munca de activist de partid; totodată

83

acesta să fie obligat de a menține permanent legătură cu viața, cu clasa muncitoare, cu producția. Numai așa vom crea activiști revoluționari, comuniști, legați prin toate firele de clasa muncitoare, de popor, luptători hotărâți pentru cauza socialismului și comunismului.

Am ascultat astăzi pe mulți tovarăși care au luat cuvîntul aici. Aș putea spune că s-au evidențiat în mod deosebit, în primul rînd, acei tovarăși care sînt mai legați de viață — fie că vin din producție direct, fie că lucrează mai aproape de producție — prin felul mai real, mai principal, comunist în care au pus problemele. În general, apreciez că discuțiile de aici au evidențiat că pentru activul nostru de partid în domeniul ideologic, pentru întregul nostru partid, pentru întregul nostru popor, problemele educării marxist-leniniste, comuniste, ale activității ideologice, prezintă o deosebită importanță, că măsurile stabilite de Comitetul Executiv sînt aprobate ca măsuri de însemnătate deosebită pentru activitatea viitoare a partidului.

Am auzit aici pe unii tovarăși că s-ar fi exprimat unele temeri de întoarcere la trecut. Nu știu ce au înțeles sau ce înțeleg acei care au asemenea temeri. În primul rînd nu ne putem întoarce la trecut, deoarece tocmai despre acest trecut am vorbit pînă acum, îl criticăm și sîntem hotărâți să nu mai admitem asemenea stări de lucruri. Deci la trecutul acesta nu numai că nu ne putem întoarce, dar vrem să-l lichidăm. Așa cum nu este vorba de întoarcere la laturile negative ale unui trecut mai îndepărtat, la abuzuri, la ilegalități. Asemenea stări de lucruri au apus și nu mai pot fi admise, nu vor fi admise în societatea noastră. Deci, nu văd de ce ar trebui

84

să existe îngrijorare la cineva în legătură cu aceasta. Noi dezbătem astăzi măsurile necesare ridicării nivelului ideologic, politic, măsurile pentru formarea omului nou, constructor al socialismului și comunismului, a omului care să acționeze în mod conștient, stăpîn pe destinele sale, pentru făurirea societății socialiste. Aceasta presupune întărirea spiritului de răspundere al fiecărui membru al societății, respectarea normelor de conviețuire socială, întărirea disciplinei și ordinii sociale. Legalitatea socialistă presupune atât neadmiterea abuzurilor și ilegalităților, cât și respectarea legilor, a disciplinei și ordinii sociale. Numai în măsura în care vom acționa pentru ca să asigurăm respectarea legilor, a disciplinei sociale în toate domeniile de activitate, vom putea spune că, într-adevăr, ne facem datoria de comuniști. Nu putem admite nici anarhie, nici indisciplină! Acestea sînt incompatibile cu societatea socialistă pe care noi o făurim, cu acțiunea conștientă a omului în făurirea destinului său. Deci, nu este vorba de întoarcerea la nici un fel de trecut, ci este vorba de a deschide o cale mai largă spre viitor, calea spre viitorul comunist al poporului nostru. (*Aplauze puternice*).

Pentru a merge înainte spre comunism este necesar să îndepărtăm din drum tot ceea ce ne poate crea greutate, atât în dezvoltarea forțelor de producție, în perfecționarea relațiilor de producție, cât și în ridicarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii, în formarea omului nou. Măsurile pe care le luăm în domeniul activității ideologice și educativ-culturale vor marca fără îndoială un moment important în lichidarea rămîinerii în urmă în acest domeniu, în îmbunătățirea activității ideologice care va trebui

85

să contribuie la transformarea conștiinței comuniste într-o uriașă forță revoluționară a societății noastre.

Vor fi amarnic dezamăgiți acei comentatori străini care încearcă să vadă în aceste măsuri expresia unei slăbiri a societății noastre socialiste sau a partidului nostru, cit și acei care scriu că se va recurge la măsuri administrative în activitatea ideologică. Nu, domnilor, măsurile pe care le luăm pentru ridicarea rolului activității educative sînt o dovadă a forței orînduirii noastre socialiste, a tăriei și unității partidului nostru comunist ! (*Aplauze*). Greșiți, domnilor, și nu înțelegeți ce înseamnă muncă ideologică marxist-leninistă, care nu se poate duce cu măsuri administrative, ci numai prin educație, prin promovarea fermă a principiilor clasei muncitoare despre lume și viață. Desigur, vor fi luate măsuri, dar acestea vor fi măsuri de eliminare din activitatea noastră a lipsurilor de care am vorbit, acestea sînt măsuri politice, sînt măsuri de partid și ele sînt chemate să contribuie la unirea tuturor eforturilor pentru asigurarea mersului nostru înainte. (*Aplauze puternice*). Sîntem hotărîți să facem totul ca mijloacele de educație ale societății noastre să servească acestui scop, cel mai uman și cel mai democratic scop din lume — făurirea societății comuniste. (*Aplauze*).

În încheiere doresc să exprim convingerea conducerii noastre de partid că toate organele și organizațiile de partid, toți comuniștii, începînd cu cei care ocupă munci de conducere, nu vor precupeți nici un efort pentru realizarea hotărîrilor partidului. Dezbaterile care urmează să aibă loc în toate organizațiile de partid vor exercita fără îndoială o puternică influență pozitivă asupra întregii activități educative. Astfel, plenara Comitetului Central, va

putea face bilanțul dezbaterilor din partid și va putea adopta hotărîri care să corespundă părerilor tuturor comuniștilor. Aceste dezbateri și plenara vor contribui la creșterea rolului conducător al partidului, la întărirea unității sale organizatorice, politice și ideologice ; ca urmare, partidul își va putea îndeplini și mai bine misiunea sa față de națiunea noastră socialistă, față de cauza socialismului în lume, a luptei antiimperialiste, față de cauza colaborării între popoare și a păcii mondiale. (*Aplauze puternice, prelungite*).

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografia primaria:

Arion, G. (1993). *Atac în bibliotecă*. București: Imprenta Coresi.

Arion, G. (1991). *Pe ce picior dansați?* București: Eminescu.

Cacoveanu, V. (1971). *Blondele întotdeauna trișează*. Cluj: Dacia.

Cacoveanu, V. (1975). *Morții nu mint niciodată*. Cluj: Dacia.

Cacoveanu, V. (2007). *Turma*. Cluj Napoca: Casa Cărții de Știință.

Cacoveanu, V. (1973). *Un coniac pentru o fată*. Cluj: Dacia.

Capote, T. (1979). *A sangre fría*. Barcelona: Bruguera.

Ceaușescu, N. (1971). *Propuneri de măsuri pentru îmbogățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*. . București: Combinatul Poligrafic „Casa Scânteii”.

Chandler, R. (1981). Apuntes sobre la novela policiaca. In R. Chandler, *Peces de Colores*. Barcelona: Bruguera.

Chandler, R. (1980). *El simple arte de matar*. Barcelona: Bruguera.

Chandler, R. (1985). *El sueño eterno*. Barcelona: Bruguera.

Chesterton, G. K. (1982). El martillo de Dios. In G. K. Chesterton, *El candor del Padre Brown*. Grupo Anaya SA.

Chesterton, G. K. (1982). El ojo de Apolo. In G. K. Chesterton, *El candor del Padre Brown*. Grupo Anaya.

Chesterton, G. K. (1982). La forma equivocada. In G. K. Chesterton, *El candor del Padre Brown*. Grupo Anaya SA.

Chesterton, G. K. (1982). Los pecados del príncipe Saradine. In G. K. Chesterton, *El candor del Padre Brown*. Anaya.

Chesterton, G. K. (1982). Los tres instrumentos de la muerte. In G. K. Chesterton, *El candor del Padre Brown*. Grupo Anaya.

Christie, A. (2000). *Diez negritos; El misterioso caso de Styles*. Barcelona: RBA.

Christie, A. (1989). *El asesinato de Rogelio Ackroyd*. Barcelona: Molino.

- Christie, A. (1975). *El testigo mudo*. Barcelona: Molino.
- Christie, A. (1995). *Se anuncia un asesinato*. Barcelona: Molino.
- Christie, A. (1975). *Telón*. Barcelona: Molino.
- Christie, A. (1995). *Un cadáver en la biblioteca*. Barcelona: Molino.
- Collins, W. (1969). *El diamante luna*. Clásicos Universales 16, Madrid.
- Eco, U. (1988). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Doyle, A. C. (1991). *El hombre encorvado*. Madrid: Grupo Anaya SA, Biblioteca el Sol.
- Doyle, A. C. (1991). *El tratado naval*. Madrid: Grupo Anaya SA, Biblioteca el Sol.
- Gardner, E. S. (1962). *El caso del perro aullador*. Barcelona : Molino.
- Hammett, D. (1985). *Cosecha roja*. Barcelona: Planeta.
- Hammett, D. (1983). *El halcón maltés*. Madrid: Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo
- Muşatescu, V. (1974). *De-a v-ați ascunselea*. Cluj: Dacia.
- Ojog Braşoveanu, R. (1985). *Apel din necunoscut*. Bucureşti: Editura Militară.
- Ojog Braşoveanu, R. (1976). *Bună seara, Melania*. Cluj Napoca: Dacia.
- Ojog Braşoveanu, R. (1976). *Cianură pentru un surâs*. Cluj Napoca: Dacia.
- Ojog Braşoveanu, R. (1982). *Nopti albe pentru Minerva*. Bucureşti: Editura Militară.
- Poe, E. A. (1981). *La carta robada (Cuentos 1)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Poe, E. A. (1981). *Los crímenes de la calle Morgue (Cuentos 1)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rebreanu, L. (1971). *Amândoi*. Bucureşti: Eminescu.
- Sadoveanu, M. (1963). *Baltagul*. Bucureşti: Editura Pentru Literatură.
- Simenon, G. (1983). *Las investigaciones de Maigret, El loco e Bergerac, AMigret y el Liberty Bar*. Barcelona: Ediciones Orbis SA.
- Ungherea, O. (1976). *Bătrâna domnişoara n-are alibi*. Craiova : Editura Scrisul Românesc.

Bibliografia secundaria:

- Ad., V. (1971). Bunicul şi păcatele lumii. *CRONICA* , 6 (39).

- Alexandru, R. (1982). Să ne amintim de Cain. *PENTRU PATRIE*, 33 (8)
- Aramă, I. (1980). Divertisment cu măști. *PENTRU PATRIE*, 31 (8)
- Arghir, L. (1982). Adio Ringo. *PENTRU PATRIE*, 33 (1).
- Arghir, L. (1981). Capcana din panou. *PENTRU PATRIE*, 32 (5).
- Arieșanu, I. (1985). Un prozator-prozator. *ORIZONT*, 36 (36).
- Bădescu, H. (1971). Moartea manechinului. *STEAUA*, 22 (4).
- Bălan, I. D. (1983). Un scriitor de omenie. *ROMÂNIA LITERARĂ*, 16 (26).
- Barbu, M. (1981). *Romanul de mistere în literatura română*. Craiova: Editura Scrisul Românesc.
- Bugariu, V. (1981). Nicolae Mărgescu și pretextul detecției. *ORIZONT*, 32 (38).
- Burduja, I. (1974). Bunicul și doi delicvenți minori. *CRONICA*, 9 (22).
- Câmpeanu, I. (1983). Destinul căpitanului Iamandi. *CONTEMPORANUL* (1).
- Căprariu, A. (1965). Cercul magic. *TRIBUNA*, 9 (51).
- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cazimir, Ș. (1973). *Pionierii romanului românesc de la Ion Ghica la G. Baronzi*. București : Minerva.
- Cilleruelo, J. Á. (1999). El 27 contra la ciudad. In J. C. editor, *Escrituras de la ciudad*. Madrid: Palas Atenea Ediciones.
- Colmeiro, J. F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Constantinescu, C. (1974, iunie 3). Aventuri dubioase în genul „minor”. *SCÂNTEIA TINERETULUI*, 30 (7705).
- Cornea, P. (1966). Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului XIX - lea. In *De la Alecsandrescu la Eminescu*. București: Editura pentru Literatură.
- Cristea, D. (1973). Secretul documentului X. *PENTRU PATRIE*, 24 (1).
- Cristea, D. (1973). Unchiul dumneavoastră e brunet? *PENTRU PATRIE*, 24 (2).
- Crohmălniceanu, O. S. (1967). *Literatura română între cele două războaie mondiale*. București: Editura Pentru Literatură .
- Cubleșan, C. (1971). Blondele întotdeauna trișează. *TRIBUNA*, 15 (18).
- Cubleșan, C. (1976). Bunicul și o lacrimă de fată. *TRIBUNA*, 20 (49).

- Díez Borque, J. M. (1972). *Literatura y cultura de masas*. Madrid: AL-BORAK.
- Dimisianu, G. (1978). Umor și acțiune. In *Opinii literare*. București: Cartea Românească.
- Dobrescu, A. (1985). Aventura romanului de aventuri :Argument . *CRONICA* , 20 (20).
- Dobrescu, A. (1985). Când totu-i întâmplare (I). *CRONICA* , 20 (24).
- Dobrescu, A. (1985). Când totu-i întâmplare (II). *CRONICA* , 20 (25).
- Dobrescu, A. (1985). Delictul perfect. *CRONICA* , 20 (23).
- Dobrescu, A. (1985). Detectivul cel mintos. *CRONICA* , 20 (20).
- Dobrescu, A. (1985). Idiomul polițist. *CRONICA* , 20 (27).
- Dobrescu, A. (1985). Oh, femeile. *CRONICA* , 20 (22).
- Dobrescu, A. (1985). Un filosof (și gramătic)...de ocazie. *CRONICA* , 20 (26).
- Drăgan, I. (n.d.). *O tipologie posibilă a romanului popular apărut în secolul al XIX-lea în spațiul românesc*. Retrieved from http://www.respiro.org/Issue5/eseuri_dragan.htm
- Dragnea, G. (2006, iulie 15). *Ori de câte ori am ucis pe cineva, am făcut-o cu seriozitate (interviu cu Haralamb Zincă)* Retrieved from http://www.poezie.ro/index.php/article/193751/Ori_de_c%C3%A2te_ori_%E2%80%9Eam_ucis%E2%80%9D_pe_cineva,_am_f%C4%83cut-o_cu_seriozitate
- Dragoș Vicol. (n.d.). Retrieved from http://www.crispedia.ro/Dragos_Vicol
- Dragu, M. (1960, martie 15). Menirea educativă a literaturii de aventuri. *SCÂNTEIA TINERETULUI* , 16 (3369).
- Durham, P. (1963). Down these Mean Streets a Man Must Go: Raymond Chandler's Knight. In *Art in Crime Writing: Essays on Detective Fiction*. University of North Carolina Press.
- Enescu, R. (1959). Fiul lui Monte Cristo. *TRIBUNA* , 3 (21).
- Forster, E. M. (1996). Personajes planos y redondos. In *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica.
- García de Enterría, M. C. (1983). *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- Garrido Domínguez, A. (1993). *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
- Gómez Redondo, F. (1994). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: EDAF.
- Grossvogel, D. (1983). *Death Deferred: the Long Life, Splendid Afterlife and Mysterious Workings of Agatha Christie (in Essays on Detective Fiction)*.
- Hamilton, C. (1987). *Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America*, Macmillan Press LTD.

- Hanță, A. (1978). Ceasul de la miezul nopții. *PENTRU PATRIE*, 29 (11).
- Holzapfel, A. M. (1996). *The New York Trilogy: Whodunit?* Frankfurt am Main: Peter Lang Gmb H, Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Horia Tecuceanu. (n.d.). Retrieved from http://www.crispedia.ro/Horia_Tecuceanu
- Iorgulescu, M. (1973). Romane polițiste. *ROMÂNIA LITERARĂ*, 6 (17).
- Iovănel, M. (2008). *Când milițianul e erou de roman*. Retrieved from www.gandul.info:31-33
<http://www.gandul.info/arta/cand-militianul-e-erou-de-roman-2371697>
- Lain Entralgo, P. (1943). *Idea y actualidad de la novella policiaca*, Arriba, Suplemento Sí.
- Leonte, L. (1974). Dürrenmatt și continuatorii. *CRONICA*, 9 (16).
- Luca, T. (1973). Omul de la capătul firului. *PENTRU PATRIE*, 24 (8).
- Manu, E. (1977). Acțiunea Troia. *PENTRU PATRIE*, 28 (9).
- Manu, E. (1976). Alarmă la dana zero. *PENTRU PATRIE*, 27 (4).
- Manu, E. (1979). Apărătorul în derută. *PENTRU PATRIE*, 30 (6).
- Manu, E. (1980). Dilemele căpitanului Roman. *PENTRU PATRIE*, 31 (2).
- Manu, E. (1982). Glonțul de zahăr. *PENTRU PATRIE*, 33 (3).
- Manu, E. (1977). Imprevizibilul joc. *PENTRU PATRIE*, 28 (8).
- Manu, E. (1977). Înfângerea lui Thanatos. *PENTRU PATRIE*, 29 (11).
- Manu, E. (1976). Moartea sorei Agatha. *PENTRU PATRIE*, 27 (7).
- Manu, E. (1978). Plus sau minus infinitul. *PENTRU PATRIE*, 29 (7).
- Manu, E. (1980-1982). Retrospectivă a romanului polițist românesc (1-30). *PENTRU PATRIE*, 31-33.
- Manu, E. (1976). Samsarul. *PENTRU PATRIE*, 27 (2).
- Manu, E. (1979). Sfârșitul rețelei „Jason”. *PENTRU PATRIE*, 30 (4).
- Manu, E. (1975). Ultima aventură a lui Nat Pinkerton. *PENTRU PATRIE*, 26 (7).
- Martin, A. (1974). Haralamb Zincă. In A. Martin, *Pro Patria: studii despre scriitori români*. București: Editura Militară.
- Martin, A. (1974). Romanul detectivist. In A. Martin, *Pro Patria: studii despre scriitori români*. București: Editura Militară.
- Montalbán, M. V. (1994). Prólogo. In J. F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría y crítica*. Barcelona: Anthropos.

- Monte, A. d. (1962). *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Morar, I. (1985). Avem un Chandler. *ORIZONT*, 36 (35).
- Morar, I. T. (1985). Consumați literatură de consum. *ORIZONT*, 36 (47).
- Mușatescu, V. (2009, junio 15). *Am rețeta succesului: să îi fac pe oameni să râdă*. Retrieved from Timpul: (<http://www.timpul.md/articol/vlad-musatescu-am-reteta-succesului-sa-i-fac-pe-oameni-sa-rda-8010.html>)
- Mutașcu, D. (1973). Cocoșatul are alibi. *PENTRU PATRIE*, 24 (10).
- N.D.P. (1871 (I)). Teatrul român. *Telegraphul* (189).
- Narcejac, T. (1970). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Naremore, J. (1983). Dashiell Hammett and the Poetics of Hard-Boiled Detection. In *Art in Crime Writing: Essays on Detective Fiction*. New York: St. Martin's Press.
- Opreanu, S. (2008). Convorbiri cu scriitorul Nicolae Mărgescu. *VESTE*, III (9 (22)).
- Palmer, J. (1978). *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre*. London: Edward Arnold.
- Palmer, J. (1991). *Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction*, New York-London Routledge. Retrieved from <http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=O0i5Fjm-08C&oi=fnd&pg=PP2&dq=related:RdqqXsVN-UQJ:scholar.google.com/&ots=VQc1APFFpM&sig=WwqwyYglv4WY2WRg3hZBf7k43gQ#v=onepage&q&f=false>
- Pavel, C. (1999). *În vizită la marea maestră a romanului polițist Rodica Ojog Brașoveanu*. Retrieved from <http://www.formula-as.ro/1999/369/lumea-romaneasca-24/in-vizita-la-marea-maestra-a-romanului-politist-rodica-ojog-brasoveanu-675>
- Petrescu, C. (1962). Modalitatea și tehnica romanului polițist. In *Opinii și atitudini*. București: Editura pentru literatură.
- Pintilie, P. (1981). Contribuții românești. *ORIZONT*, 32 (38).
- Pintilie, P. (1974-1975). Literatura polițistă (I-XX). *PENTRU PATRIE* (25, n.3-26, n.11).
- Poantă, P. (1971). Forme literare și contexte ideologice. *STEUA*, 22 (3).
- Popa, M. (2001). *Istoria literaturii române de azi pe mâine*. București: Fundația Luceafărul.
- Popescu, A. (1974). Căpitanul Apostolescu și enigmele limbii române. *ORIZONT*, 25 (13).
- Popescu, M. D. (2011, martie 5). *Dialoguri privilegiate – Dr. Nicolae Rotaru*. Retrieved from <http://www.art-emis.ro/jurnalistica/287-dialoguri-privilegiate-prof-univ-dr-nicolae-rotaru-am-premeditat-coincidenta.htm>
- Popescu, R. (1959). Theodor Constantin: Fiul lui Monte Cristo. *CONTEMPORANUL*, 7.
- Popescu, T. (1975). Theodor Constantin. *ROMÂNIA LITERARĂ*, 8 (36).

- Popovici, A. (1967, martie 12). Cu Theodor Constantin despre: Perspectivele romanului polițist. *Scânteia Tineretului* , 23 (5540).
- Puang-Hong-Ki. (1866). Teatru. Societatea Actorilor Români. *Satyrul* (6).
- Pyrhönen, H. (1994). *Murder from an Academic Angle: an Introduction to the Study of the Detective Story*. Camden House.
- Rak, M. (30, VII-91-XII-91). Sobre la literatura de entretenimiento. *Criterios* , 196.
- Rebreanu, D. (1973). Bunicul și porunca să nu uciți. *TRIBUNA* , 17 (19).
- Rebreanu, D. (1976). Meduza. *TRIBUNA* , 20 (33).
- Rebreanu, D. (1973). Un coniac pentru o fată. *TRIBUNA* , 17 (27).
- Resina, J. R. (1997). *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Rosal, J. d. (1947). *Crimen y criminal en la novela policíaca*. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- Santonja, G. (1993). *La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939*. Madrid: El Museo Universal.
- Secleanu, E. (1977). Mă cheamă Corina, uneori Lili și vând muzică la ... Romanța. *FLACĂRA* , 26 (33).
- Șerban, G. (1981). Rodica Ojog Brașoveanu - industrie și valoare. *ORIZONT* , 32 (38).
- Solomon, D. (1979). Paloma și taifunul. *PENTRU PATRIE* , 30 (10).
- Ștefănescu, C. (1971). Misterele Parisului și începuturile romanului românesc. In *Momente ale romanului*. București: Eminescu.
- Tașcu, V. (1987). Romanul „trucat”. *TRIBUNA* , 31 (14).
- Tașcu, V. (1971). Romanul care ucide. *STEUA* , 22 (4).
- Teodoru. (1971). Un caz de dispariție. *PENTRU PATRIE* , 22,
- Țurlea, S. (2009, august 21). *Colecții, Integrala Andrei Mladin*. Retrieved from <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/colectii-integrala-andrei-mladin-4790693/>
- Țurlea, S. (n.d.). *Sunt o mare consumatoare de romane polițiste*. Retrieved from <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/sunt-o-mare-consumatoare-de-romane-politiste-3349603/>
- Udrescu, V. (1987). Rigoarea demonstrației. *PENTRU PATRIE* , 38 (8).
- Ungheanu, M. (1970). Ambiguitatea și echivocul formulei polițiste. *CONTEMPORANUL* (42).

Ungureanu, C. (1981). Cu picioarele pe pământ. *ORIZONT*, 32 (38).

Vázquez de Parga, S. (1981). *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta.

Vlad, I. (1974). Câteva teme pentru roman. *TRIBUNA*, 18 (15).

Weisz, P. (1985). Simenon and "Le Commissaire". In *Essays on Detective Fiction*.

Zaciu, M. (1967). Începuturile romanului românesc (câteva contribuții). In *Masca geniului*. București: Editura pentru Literatură.

Mesas redondas, debates

Colocviul nostru despre romanul de aventuri, polițist, ficțiune. (1966). *TRIBUNA*, 10 (20).

Ganea, V. (1972). Literatura polițistă și de spionaj, virtualități, potențe, perspective. *PENTRU PATRIE*, 24 (11).

Romanul polițist azi (1985): Haralamb Zincă: Liviu Rebreanu înaintașul, Rodica Ojog Brașoveanu: Gânduri, Tudor Popescu: Sfîncși, clepsidre și scorpioni, în. *TRIBUNA*, 29 (43).

Sub semnul socialului; Romanul polițist încotro? Ancheta Tribunei (I). (1974). *TRIBUNA* (15)

Sub semnul socialului; Romanul polițist - încotro? Ancheta Tribunei (II). (1974). *TRIBUNA* (24).